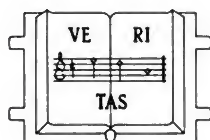
Geschichte des concertwesens in Wien

Eduard Hanslick


VE RI
TAS

Geschichte

des

Concertwesens

in

Wien.

Von

Eduard Hanslick.

Zweiter Theil.

Wien, 1870.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Aus dem

Concertsaal.

Kritiken und Schilderungen

aus den

letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens

nebst einem Anhang:

Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz

von

Eduard Hanslick.

Wien, 1870.

Wilhelm Braumüller

k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Inhaltsverzeichniß.

Anhang: Musikalische Reisebriefe.



Vorwort.

Niemand kann über den ephemeren Werth und Erfolg von Tageskritiken bescheidener denken, als der Verfasser der hier vorliegenden. Weder vielseitige freundliche Aufforderung, noch das Beispiel zahlreicher französischer, englischer neuestens auch deutscher Publicisten hätten mich vermocht, meine respectvolle Scheu vor der Buchform zu überwinden und eine Auswahl von Journalaufsätzen in so dauerhaftes und stattliches Gewand zu kleiden. Was mich jetzt dennoch dazu veranlaßt, ist vorzüglich die Rücksicht auf ein früheres im selben Verlag erschienenes Werk: „Geschichte des Concertwesens in Wien". Anlage und Umfang dieser „Concertgeschichte" gestatteten zwar eine ausführliche Darstellung der älteren und mittleren Musikperiode, zwangen jedoch den Verfasser, sich in der Schilderung der neuesten Zeit auf die nothwendigen, allgemeinen Grundzüge zu beschränken. Es wurde mir ein Vorwurf gemacht aus der allzu knappen Darstellung der letzten 20 Jahre, gerade jener Musik-Epoche, die ich selbst in Wien miterlebt und liebevoll Schritt für Schritt kritisch begleitet hatte. Aber um jede bedeutende Kunsterscheinung dieser reichen Periode eingehend zu würdigen, hätte ich statt eines Kapitels meiner „Concertgeschichte" einen ganzen Band schreiben müssen. Da wurde ich aufmerksam, daß dieser „ganze Band" eigentlich schon geschrieben und gedruckt bei mir versteckt liege, — nämlich in einem Berg von alten Zeitungsartikeln, aus dem er blos herauszugraben und von Schlacken zu reinigen war. So ging ich denn muthig an die Durchsicht der 26 Jahrgänge meiner journalistischen Thätigkeit.

Die rechte Auswahl zu treffen ist in solchem Fall nicht leicht für den Autor: er sieht sich selbst gleichsam in zwei Hälften gespalten, eine strenge und eine nach-

sichtige, welche sich wie Ankläger und Vertheidiger fortwährend befehden. Gern wäre ich noch häufiger, als es geschehen, dem verneinenden Geist in mir gefolgt, — aber der positive leitende Gedanke, diese Sammlung zu einer fortlaufenden Illustration meiner „Concertgeschichte" zu machen, entwaffnete das Bedenken über die Druckwürdigkeit manches Einzelnen.

Von meinen vormärzlichen Jugendsünden habe ich nichts aufgenommen; von 1848 bis 1854 nur wenige Aufsätze. Sie standen ursprünglich in der „Wiener Zeitung" und ihrer „Beilage für Kunst und Literatur". Die Kritiken von 1855 bis 1864 waren für die (alte) „Presse" geschrieben, Alles folgende für die „Neue Freie Presse". Die Eigenthümer der letzteren, meine werthen Freunde Max Friedländer und Etienne, sind schuld daran, daß ihr musikalischer Mitarbeiter das ihm oft schon drückend gewordene Journalistenkreuz immer wieder gerne auf sich nahm.

Wie schon der Titel der Sammlung andeutet, sind die Kritiken über Opern und Theatervorstellungen hier ausgeschieden. Hingegen wurden einige seinerzeit beifällig aufgenommene Feuilletons, obwohl sie nicht direct den Concertsaal angehen (wie die Musikalischen Briefe aus Paris und London u. A.), auf den Wunsch von Freunden dem Buche einverleibt. Das Rettungsschiff lag einmal vor Anker, warum sollte es nicht auch einige, nicht strenge zur Zunft gehörende Passagiere mit an Bord nehmen? Möchte die anspruchslose Reisegesellschaft auch in diesem neuen Fahrzeug wohlwollende Aufnahme bei ihren alten Freunden finden.

Wien, zur Weihnachtszeit 1869.

Ed. H.

1848.

Haydn's „Schöpfung" und das Oratorium in Wien.
Jansa's Quartettsoiréen und die Pflege der Kammermusik.
Akademie zum Andenken des Componisten Ferdinand Fuchs.
Symphonie von Jos. Netzer.



Haydn's „Schöpfung“ und das Oratorium in Wien.

Der freundliche Leser erwarte hier keinen Bericht, wie diesmal die „Schöpfung“ aufgeführt wurde; nur einige Worte darüber, daß sie aufgeführt wurde.

So weit das Erinnern der gegenwärtigen Generation reicht, verging selten ein Jahr, in welchem nicht eines der zwei Haydn'schen Oratorien, oder beide in Wien zur Aufführung gelangt wären, und so unerschütterlich Gottes Schöpfung und Jahreszeiten in der Natur, so gewiß waren Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten alljährlich im Burgtheater. Die rühmliche Anhänglichkeit des Wiener Publicums für diese beiden Werke ist nur zu sehr in der Herrlichkeit derselben begründet, sie gehören zu dem Edelsten und zugleich Frischesten, zu dem Gelehrtesten und Lieblichsten, was wir im Fache des weltlichen Oratoriums besitzen. Kein Wunder, wenn sich die beiden Meisterwerke des Meisters alsbald so sehr in der Gunst des Wiener Publicums festsetzten, daß sie die — in unserem Musikleben gar spärlichen — Oratorienplätze fast ausschließlich und auf Jahre hinaus in Beschlag nahmen. Diese wiederholten Aufführungen setzten auch den minder eingeweihten Theil des Auditoriums in Stand, die genannten Werke nach und nach immer klarer verstehen und vollkommener in sich aufnehmen zu können, so daß gegenwärtig kaum ein Musikliebhaber in Wien zu finden sein wird, der sie nicht durch mehrere Productionen kennen und lieben gelernt.

Die häufigen Wiederholungen hatten also ihren künstlerischen Nutzen; denken wir nun auch an ihre künstlerische Grenze.

Das Wiener Musik-Publicum hat, statt wachsamen Blickes in dem lebendigen Strom der Zeit fortzusegeln, sich in Einen festen Punkt der Kunstgeschichte festgerannt; ob dieser eine blühende Insel oder eine Sandbank ist, gilt für den künstlerischen Fortschritt gleich. Ohne sein Verschulden ist unser Publicum zurückgeblieben in der Kenntniß, und wo diese geboten wurde, in der Würdigung der Erscheinungen, welche die Vor- und Nach-Haydn'sche Zeit im Fache des Ora-

1*

toriums hervorgebracht. Jede einseitige Vorliebe, die in falsch verstandener Pietät bei Einem Autor beharrt, und von diesem aus jede weitere Entwicklung abgeschnitten will, rächt sich an der eigenen Einsicht und Urtheilskraft. Ein Publicum, dem die Mannigfaltigkeit einer Kunstgattung verschlossen, hiermit die Möglichkeit der Vergleichung entzogen ist, wird alsbald einseitig im Geschmacke, und geneigt werden, den Einen Autor als Maßstab an alle andern anzulegen. Das ausschließliche Verweilen auf einem und demselben Werke, und wäre es noch so trefflich, macht bornirt, im etymologischen und eigentlichen Sinn des Wortes. Es gibt in keinem Gebiet der Kunst Ein Werk, das die übrigen sämmtlich unnöthig machte. Und dennoch scheint diese Ansicht bei uns rücksichtlich der Haydn'schen Oratorien einigen Raum gewonnen zu haben; wir ignoriren getrost die gesammte Oratorien-Literatur, aus ähnlichen Gründen, wie der Khalife Omar die Bibliothek zu Alexandria verbrannte.

Man wird mir einwenden, daß diese — in ganz Deutschland einzige — Monotonie des Wiener Oratorien-Repertoires einen nothwendigen Grund darin habe, daß gerade dieses Feld der musikalischen Composition in unserer Zeit sehr vernachlässigt erscheint. In Wahrheit ist die religiöse Begeisterung aus dem Bewußtsein unserer Zeit, daher auch unserer Künstler gewichen, die einst hochgepriesenen biblischen Texte dünken uns schaal und ungenießbar, das Interesse an größeren Gesangwerken ist fast ausschließlich von der Oper absorbirt.

Trotz alledem aber sind wir schwächeres Geschlecht der Jetztzeit nicht so arm, als jene Herren der „Schöpfung" uns möchten glauben machen.

Da haben wir vor Allem Bach's Sohn im Geiste, den edlen, geistvollen Mendelssohn. Seine beiden Oratorien sind allerdings in Wien zur Aufführung gekommen: „Paulus", nachdem er im Triumph die ganze musikalische Welt durchgegangen war und bereits in Amerika und Preßburg wiederholte Aufführungen erlebt hatte, „Elias" aus speciellen Gründen minder verspätet. Trotz des Erfolges, den Mendelssohn's Oratorien beim Publicum hatten, blieben sie vernachlässigt; „Paulus" wurde zweimal, „Elias" seit seinem Erscheinen (1847) nicht wiederholt. Um aber diese Meisterwerke bei einem, der neueren deutschen Musik weniger geneigten Publicum zu jenem Verständniß und jener Anerkennung zu heben, welche sie zu fordern berechtigt sind, — um sie vollends jener Liebe des Publicums zu gewinnen, welche vorhergegangenes Verständniß und Anerkennung voraussetzt: ist ein häufiges, periodisches Wiederholen derselben unumgänglich nothwendig. Wie viele Wiederholungen brauchten die „Jahreszeiten" und „Schöpfung" bis sie ihre heutige Popularität erlangten! Und doch ist der ernst religiöse Mendelssohn schwerer zu erfassen als der lebensfrohe Haydn, und überdies dadurch sehr im Nachtheil, daß er noch nicht so lange todt ist. Was der edle Spohr im Oratorium geleistet, schläft bei uns. „Die letzten Dinge" und „des Heilands letzte Stunden", Werke voll Liebe, Gottesfurcht und Adel, warum läßt man sie uns gänzlich vermissen? Was außer Mendelssohn und

Spohr im neueren deutschen Oratorium von Namen und Bedeutung erscheint, ist in Wien nie zur Aufführung gekommen. Spohr's „Fall Babylons", Schumann's „Paradies und Peri", Hiller's „Zerstörung Jerusalems", Löwe's Oratorium gleichen Namens, Bernhard Klein's „David" und „Jefta", Marx' „Moses" sind auf der Wiener Musikkarte lauter Strecken, die wie das innere Afrika als „unbekanntes Land" verzeichnet stehen. Von kürzeren oratorienmäßigen Stücken nenne ich beispielsweise Mendelssohn's vortreffliche „Psalmen", dann seine Sinfonie-Cantate „Lobgesang" und die „Walpurgisnacht", Spohr's „Vater unser", Löwe's Vocal-Oratorien „die eherne Schlange", „die Apostel von Philippi", Wagner's „Liebesmal der Apostel" u. a.

Die früher genannten Werke sind durchaus bedeutendere, höchst interessante Leistungen auf nicht eben reichem Feld, sie sind Hauptwerke der hervorragendsten neuern Componisten, und haben beinahe die Runde durch alle Städte Deutschlands gemacht, welche bei kleineren Mitteln größeres Interesse für die Kunst haben. Ich verwahre mich hier ausdrücklich vor jeder vergleichenden Schätzung dieser Werke mit Haydn's Oratorien: selbst wenn sie alle zusammen der „Schöpfung" nicht an die Brust reichten, ändert dies nichts an der Sache, — nicht daß man bessere, sondern daß man andere Oratorien geben soll, haben wir gewünscht. Jeder bedeutende Autor ist für sich eine kennenswerthe Persönlichkeit, jedes bedeutende Werk ein vollberechtigtes Individuum, es hat jedes seine eigenthümlichen Vorzüge und Irrthümer, jedes ist in irgend einem Stücke dem andern überlegen, und jedes weist dem Kunstkenner an irgend einem Punkt einen erweiterten Gesichtskreis, einen neuen Inhalt, eine feinere Form. Ob nun diese berühmten Werke der Neuzeit dem Publicum genügen werden oder nicht, gilt gleich, aber kennen muß es sie. Genügen sie ihm nicht, so hat es noch immer Zeit genug, wieder und immer wieder zu dem bewährten Haydn zurückzukehren, — es wird dahin zurückkehren, aber bereichert in der Kenntniß, geläutert in der Auffassung und vor allem freier im Urtheil.

Ich habe oben die namhafteren Oratorien der neuern Zeit aufgezählt, um das Publicum über deren Existenz zu beruhigen, keineswegs möge aber eine Einschränkung Haydn's blos zu Gunsten seiner Nachfolger verfügt werden. Durch eine würdige, möglichst unverkürzte Aufführung der Bach'schen Passionsmusiken und der Händel'schen Oratorien (namentlich des „Messias") würden sehnliche Wünsche der Musiker erfüllt und dem künstlerischen point d'honneur einer Residenzstadt Genüge gethan.

Der Leser sieht, daß ich diesfalls nicht für das Neue, sondern mit gleicher Wärme für das Alte in die Schranken trete, und nur den schädlichsten Feind jeder Entwicklung bekämpfen will: das Stabilitätsprincip. Selbst ob es hier Princip sei, und nicht vielmehr Bequemlichkeit, ist eine große Frage. Wir sind nun einmal gewohnt, zu Ostern und Weihnachten die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" zu hören, gerade wie wir gewohnt sind, zu diesen Zeiten Fische zu essen.

Aber war das Publicum nicht stets zufrieden damit? Ganz richtig; für das Publicum ist auch voller Grund zur Zufriedenheit da, wenn es ein treffliches Werk in guter Aufführung hören kann. Aber die musikalischen Vormünder und Curatoren des Publicums haben nicht blos eine ästhetische, sondern auch eine culturhistorische Verpflichtung: daß das, was sie boten, gut war, kann ihr Gewissen nicht über das beschwichtigen, was sie versäumten. Es gibt Unterlassungssünden in der Kunst. Wer hier die Schuld derselben trägt, weiß ich nicht und will es nicht wissen, es ist mir nicht um die Anklage von Persönlichkeiten, sondern um die gute Sache zu thun. Nur den innigsten und dringendsten Wunsch kann ich aussprechen, daß jene Männer, welche eine entscheidende Stimme in den großen Fragen unseres Musiklebens haben, baldigst Sorge tragen möchten, das Publicum der reichst-ausgestatteten Musikstadt Deutschlands in den lebendigen Strom der Zeit zu versetzen, damit nicht daselbst der Fortschritt dem Zufall, die Kunst der Gewohnheit verfalle. —

Jansa's Quartettsoiréen und die Pflege der Kammermusik in Wien.

Wenn man sich lediglich an den absoluten Werth jedes einzelnen Stückes hält, so kann man Herrn Jansa's diesjährigem Programm eben so wenig einen Vorwurf machen, als seinen früheren. Es ist eine durchwegs achtbare Gesellschaft die kein unwürdiges Mitglied zählt, — leider nur sehen wir, um mit jenem Schullehrer zu sprechen, wieder sehr Viele, die nicht da sind. Hören wir zuerst, wie Beethoven vertreten ist. Von seinen Quartetten sind nur drei gewählt, und alle drei aus opus 18. Jedermann schätzt und liebt die sechs Quartette des 18. Werks, diese Gesänge voll Klarheit und Ebenmaß, Geist und Frische. Können sie aber Stand halten gegenüber der unendlichen Tiefe und Erhabenheit, der Leidenschaft und Seelengröße in Beethoven's späteren Quartetten? Kann und will der reizend jugendliche Körper jener sechs Grazien sich gleichstellen dem heiligen Geist der großen Beethoven'schen Periode? Und doch wird diese immer und immer wieder zurückgesetzt hinter jenen. Wo sind in Jansa's Programm die Rasumowsky'schen Trilogie u. s. w. bis zu opus 131, dem Gipfel der Quartettmusik?

Jene ersten Quartette haben sich durch ihre Faßlichkeit und Anmuth bereits zu musikalischem Gemeingut ausgebreitet, und sind ganz eigentlich in Fleisch und Blut des Publicums übergegangen. Häufige Gäste aller öffentlichen, tägliches Brod aller Privat-Quartette, sind sie längst populär geworden, Jedermann versteht sie, spielt sie, kennt sie auswendig; sie sind ein in sich selbst erfülltes Bedürfniß. Anders ist's mit Beethoven's spätern Werken. Sie sind wenig bekannt und noch weniger verstanden, die Bequemen unter den Künstlern scheuen die Schwierigkeit des Einstudirens, und die „Gutgesinnten" im Publicum schlagen

ein Kreuz, wenn irgendwo davon die Rede. Es ist hohe Zeit, daß diesen Werken Beethoven's, welche bei manchen wunderlichen Auswüchsen den höchsten Aufschwung seines titanenhaften Genius enthalten, öffentliche Gerechtigkeit werde, und wenn ein gebildetes Publicum, wie das der Jansa'schen Productionen, sie oft und öfter, endlich so häufig gehört haben wird, wie jene ersten sechs, so ist mir um das Verständniß gar nicht bange. Dies Verständniß anzubahnen, wäre für bewährte Künstler, wie die obgenannten vier Herren, nicht die schwierigste und doch die ehrenvollste Aufgabe.

Ebenso wie die Vernachlässigung der spätern Beethoven'schen Periode, kann auch in Jansa's Programmen das consequente Ignoriren Franz Schubert's und Robert Schumann's nicht genug bedauert werden.

Die Vorliebe für die älteren Meister darf nie so weit gehen, daß sie das Publicum von der Kenntniß dessen ganz ausschließt, was ein neueres Kunstbewußtsein in Kraft und Liebe geschaffen. Ehret immerhin in Haydn den Vater der Kammermusik, — aber die Söhne sind auch nicht mißrathen. Bei aller Verehrung für die „classische" Schule muß standhaft darauf gedrungen werden, daß sie in periodischen Programmen so weit eingeschränkt werde, als eine würdige Repräsentation der „romantischen" Schule es nothwendig macht. Wo Schubert nicht Platz fand, hat Ries kein Recht zu existiren, eine vierhändige Sonate von Hummel ist uns schlecht willkommen, wenn ein Schumann'sches Trio statt ihr hätte gespielt werden können, und beleidigen heißt es den großen Beethoven, wenn man stets nur den kleineren Beethoven zur Aufführung zuläßt.

Jansa's Quartettabende waren von jeher in dem größtentheils frivolen Musikleben Wiens ein sicherer Hort wahrer, würdiger Musik. Die Namen der Unternehmer boten dem Publicum eine Garantie, daß es da nur Gutes, und dies nur in guter Weise hören werde. So wurden die Quartettabende bald ein Sammelplatz, und durch ihre jährliche Wiederkehr ein Bedürfniß aller gebildeten Musikfreunde Wiens. Nun übt jeder periodisch wiederkehrende Cyclus gediegener Musiken einen bedeutenden Einfluß auf die musikalische Bildung der ganzen Stadt, er bildet eine Assecuranz für die wahren Interessen der Kunst und einen Damm gegen Verseichtung und Verderbniß. Denn in der Kunst wie im Leben hat das lebendige gute Beispiel eine läuternde Kraft, welche der Corruption durch das schlechte entgegenwirkt. Zu diesem wichtigen Einfluß waren nun die Jansa'schen Soireen vorzugsweise berufen, denn indem sie die gute Meinung des Publicums für sich hatten, und von Jahr zu Jahr in der allgemeinen Theilnahme und Achtung wuchsen, waren sie bald nebst den „Philharmonischen Concerten" das accreditirteste und beliebteste musikalische Institut in Wien. An ihnen ist's, nicht nur die bekannten Werke älterer Meister (in sorgsamer Auswahl) zu wiederholen und vor Vernachlässigung zu retten, sondern auch das Publicum mit den bessern Erzeugnissen der neuesten Zeit bekannt zu

machen, vor Allem aber durch unermüdliche ausgezeichnete Aufführungen jene Werke zu Verständniß und Anerkennung zu bringen, welche, wahrhaft Offenbarungen des Genies, in großartiger Einsamkeit auf den Gipfeln der Kunst thronen. Ich nenne hier ausdrücklich wieder Beethoven's spätere Kammermusik, und mahne nebstbei dringend an Schubert, Schumann und Mendelssohn. Jansa's Quartette sollen nicht blos Gesellschafter, sie sollen Leiter und Läuterer unseres Publicums sein. Unsere Wege sind ja so leicht zu vereinen. Nichts von dem guten Alten soll ausgerottet werden, nur möge man das gute Neue daneben pflanzen. Das Sprichwort: „Besser ist der Feind des Guten", gilt nicht in Kunst und Wissenschaft, im Gegentheile wird hier, wenn wir hartnäckig bei dem verharren, was wir als anerkannt überkommen, das Gute ein Feind des Besseren.

Akademie zum Andenken des Componisten C. F. Füchs († 6. Jänner 1848).

Es war ein liebenswürdiger Fehler der Kritik, aus Füchs' Compositionen etwas Großes machen zu wollen. Füchs war einer jener glücklichen, seltenen Menschen, die von aller Welt geliebt und geschätzt werden. Auf Jedermann hatte des Verstorbenen edles, bescheidenes Wesen den gewinnendsten Eindruck gemacht. Füchs' Persönlichkeit war eine durchaus liebenswürdige, darum nannten wir auch jene Nachsicht der Kritik eine liebenswürdige. Man erinnert sich, welch begeisterte, fortgesetzte Apologien die Tagespresse über den „Gutenberg" anstimmte, und wie der Beifall des Publicums damit in vollem Einklange stand. Es ist uns eine rührende Erinnerung, wie Jedermann den Menschen Füchs zu lieb hatte, um nicht in das Lob des Künstlers einzustimmen.

Füchs war ein angenehmes, höchst achtbares, aber ein kleines Talent; eine jener weichen, anschmiegenden Naturen, die sich zu keiner kräftigen Selbstständigkeit aufraffen können, sondern zwischen dem Bessern der verschiedensten Vorbilder hin und her schwanken. Dieser Eclecticismus zeigt sich gerade im „Gutenberg" am häufigsten, und wir hören jeden Augenblick die Stimmen Reissiger's; Lindpaintner's, Meyerbeer's, Marschner's, Spohr's, Weber's, Nicht etwa, daß Füchs fertige Bilder dieser Meister entlehnte, aber er malt *mit* ihren Farben. Wir kennen kaum eine Melodie, von der man sagen kann, sie sei Füchsisch. Dieser Mangel an Persönlichkeit ist das erste wesentliche Bedenken gegen die Oper. Das zweite trifft die Form, die nur in wenigen Nummern klar und übersichtlich, in den meisten hingegen haltlos und zerbröckelt ist. Das hübscheste Motiv verdrängt der Componist oft durch ein zweites und drittes, anstatt es aus dem Vollen auszuführen; die sinnigsten Gedanken läßt er unfruchtbar vergehen und dehnt hingegen die meisten Stücke mit einer oft zu redseligen Gefühlsweich-

heit über Gebühr aus. Diese Gefühlsweichheit ist auch der Grund des vielen Vorhaltens und Modulirens und des seltenen Aufkommens eines straffen, kecken Rythmus. Erfahrungssache ist es, daß die Oper ermüdet, und den Hörer mit keinem klaren Bild entläßt. Die Vorzüge der Füchs'schen Musik sind jedoch keine geringen, — vor Allem preisen wir das edle, ernste Streben nach dem Höchsten und Besten, jene Ehrenhaftigkeit des Künstlers, welche ihn zurückhielt, die wahre Kunst auch nur in Einer Note zu verletzen, und vor welcher die Herren unseres modernen Opern-Repertoires die Augen niederschlagen müssen. Mit Freude haben wir stets den Fleiß anerkannt, mit welchem Füchs sein Pfund benützt und gepflegt, nur daß dies Pfund ein großes war, wagen wir in Frage zu stellen. Seine Lieder sind uns dafür noch weit sprechendere Belege. Bei aller ihrer innewohnenden Innigkeit bewegen sie sich ohne alle Kraft und Originalität auf breitgefahrener Straße, oder sind etwas starke Nachahmungen Schubert'scher Muster.

Sollte uns Jemand der Impietät beschuldigen wollen, weil wir nach dem Tode des Künstlers Mängel seiner Werke erwähnen, die wir bei seinen Lebzeiten nicht aufgedeckt, — so müssen wir eben eingestehen, daß wir in der Kunst wie im Leben das „nil nisi bene" lieber für die Lebendigen als für die Todten befolgt sehen. Unsere Bedenken treffen natürlich nur das fertig vor uns Liegende; auf Füchs weitere Vervollkommnung hatten wir selbst die freundschaftlichsten Hoffnungen gebaut, und wiederholen mit vollem Glauben die Stelle aus Mosenthal's Prolog, welche ungefähr lautet:

„Wenn er nicht hielt, was er versprochen,
So brach er nur darum sein Wort,
Weil ihm der Tod das Herz gebrochen."

Symphonie von Josef Netzer.

Die „Concerts spirituels", durch jenes spirituellste Concert, das Wien je aufgeführt*), eine Zeitlang unterbrochen, wurden am 30. März 1848 fortgesetzt. Zwei Sätze einer neuen Symphonie von Netzer machten den Anfang; gefällige, wohlklingende, sehr fleißig gearbeitete Musik, leider nur zu sehr einer frühern Gefühls- und Schreibweise anhängend. Es thut in der That weh, wenn man sieht, wie begabte und ernststrebende Talente, junge Talente obendrein, sich in eine Anschauungsweise einspinnen, die bereits in sich befriedigt, also sich ausgelebt hat. Diese ruhige Behaglichkeit, dieser bequeme Comfort in Freud und Leid, diese Rosalien und Sequenzen, diese Mozartischen Schlüsse und Cadenzen gehören einem Standpunkte an, welchem unsere Zeit fern ist und immer ferner rückt. Mit wahrer Freude hören wir Mozart'schen Styl nurmehr von Mozart selbst,

*) Die Märzrevolution.

dessen Genie golden durch die veraltetsten Formen strahlt, wie die Sonne durch Ruinen. Wer sich aber heute in diese Ruinen längstverlassener geschichtlicher Anschauungen rettet, der verzichtet im Vorhinein auf nachhaltige Wirkung; er hat ein halbes Jahrhundert verschlafen. Es wäre ein arger Irrthum, von jedem Componisten eine absolut neue Richtung zu verlangen; dazu sind nur wenige Männer des Genies berufen, sie brechen einen neuen Weg durchs Dickicht, den nachkommenden Talenten ist es vorbehalten, diesen Weg zu erweitern, ihn glatt und fahrbar zu machen. Wer selbst nicht die Kraft besitzt, von eigenen Gnaden einen neuen Meilenstein in das Gebiet der Kunstgeschichte zu pflanzen, der gehe immerhin vom letzten großen Meilensteine aus, aber nicht vom vorletzten. Nach Mozart durfte man noch Mozartisch schreiben, nach Beethoven darf man es nicht mehr; der Strom der Zeit wirft jeden Leichnam aus. —

1849.

Johann Strauß († 25. September 1849).
Beethoven's „Christus am Oelberg“.
Die Geschwister Neruda.

Johann Strauß († 25. September 1849).

Strauß' Dahinscheiden hat in unserer Tagespresse viele Stimmen der Trauer wachgerufen, welche seine Volksthümlichkeit priesen, die weiten Grenzen eines Ruhmes maßen und ob der Lücke klagten, die er in dem geselligen Leben Wiens zurückläßt. Möge nun, so dem Gefühl des Schmerzes sein Recht geschehen, ein Wort der Würdigung Platz finden, das, von jeder andern als der künstlerischen Seite des Verstorbenen absehend, den musikalischen Standpunkt vertritt.

Strauß wirkte für das Wiener Musikleben in doppelter Eigenschaft: als Componist und als Dirigent fremder Tondichtungen. Als Componist hat er bekanntlich die Tanzmusik gepflogen, eine Gattung, auf welche Tonsetzer und Kritiker gewöhnlich mit souveräner Verachtung herabsehen. Mit Unrecht. Auch in der kleinen Form bewährt sich das große Talent, und dieses, als der göttliche Funke, ist's, vor dem wir uns zuerst beugen. Der simpelste Dorfschullehrer, der einen contrapunktischen Cursus durchgemacht hat, bringt es dahin, eine Messe zu componiren, in welcher mehr sogenannte Gelehrsamkeit steckt, als in Strauß' sämmtlichen Werken zusammen, — aber in alle Ewigkeit wird der schöne Walzer mehr Werth haben, als die schlechte Messe. Es kömmt eben hierbei, wie in aller Thätigkeit, auf das Wie an, und wenn die Catalani von der Sonntag äußerte: „Elle est grande dans son genre, mais son genre est petit“, so ist dies noch immer ein erfreuliches Lob gegen die Umkehrung des Satzes.

Vom rein künstlerischen Standpunkt erscheint die Tanzmusik jedenfalls untergeordneten Ranges, indem sie, blos unterstützende und beigesellte Kunst, zunächst einem fremden Zwecke dient, nämlich den Tanzschritt mit Takt und Rythmus zu begleiten. Wenn die Tanzmusik nicht höher hinaus will, so thut ein Hackmesser denselben Dienst. Der Werth jeder Kunstgattung steigt oder fällt jedoch mit den Anforderungen, die man ihr stellt. Unsere Anforderung an die Tanzmusik geht dahin, daß sie nicht blos das Stampfen der Tänzer im Takt erhalte, sondern

deren Seelenleben verstehe, ihre Stimmung und Leidenschaft interpretire, steigere, veredle. Der unterste Grad der Tanzmusik hat nur mit den Füßen zu thun, auf höherer Stufe spricht sie zur Phantasie, zum Gefühl, zum Geist. Um diese höhere Stufe zu behaupten, wird freilich nöthig sein, daß sich der Componist von einer blos gymnastischen Anschauung des Tanzes zu dessen geselliger und idealer Bedeutung erhebe. In unserer gebildeten Gesellschaft ist der Tanz von seiner ursprünglichen Bedeutung längst zu einer höheren gediehen. Wollte man in demselben nur körperliche Uebung sehen, so würde man ihn in Turnschulen pflegen. Unsere heutigen Tanzunterhaltungen, so oft sie auch zur Carricatur herabsinken, sind und bleiben die Asyle zärtlicher Bedürfnisse und Bestrebungen. Wenn die Herzen unserer Jugend schon Schwielen tragen von den Fesseln eilfmonatlicher Civilisation, so kommt im 12. Monat der Carneval und nimmt den Gefangenen die Eisen ab und erlaubt ihnen, sich einige Stunden lang im duftigen Garten zu ergehen. Fremd und zagend stehen sie erst da, nicht wagend, an das Stündchen Freiheit zu glauben; da erklingt der erste Walzer und löst den Bann, — es ist die Marseillaise der Herzen! Die Musik nun, wie sie die äußere Bewegung der Tanzenden aneifert, begleitet auch ununterbrochen all das innere Leben, das sich still und heimlich in ihnen zuträgt. Gelingt es einer Tanzmelodie, einen Moment dieses innern Lebens mit jener Göttermacht zu erfassen, deren die Tonkunst fähig ist, und singt sie es laut und rauschend aus, was inmitten des Festes still geblieben, — dann hat sie eine schöne Mission erfüllt und kann tief und unvergeßlich in das Herz eines Menschen hineinwachsen. So wie ein Marsch, ein Gelegenheitslied oder andere aus äußeren Beziehungen hervorgetretene Kunstformen Gewalt erlangen können über ein ganzes Volk, wenn sie das Geistige dieser äußeren Beziehung stark und wahr wiedergeben, so kann in kleinern Kreisen ein Tanzstück mit einer psychischen Gewalt wirken, die weit über seinem blos musikalischen Inhalt liegt. Es bedeutet eine Musik nicht lediglich das, was sie ist, sondern oft auch das Höhere, wozu sie ist.

Diese Abschweifung war nothwendig, um Strauß' Leistungen zu würdigen. Er hatte — bewußt oder unbewußt — jede Saite der Gefühlswelt in seiner Macht, welche im Tanz Ausdruck oder Unterstützung findet. Welch' triumphirende Siegesgewißheit im ersten der „Helenenwalzer", welche schwärmerische Innigkeit in Nr. 2 der „Aetherträume", welch jovialer Frohmuth in den „Sorgenbrechern", in den „Feldblümeln", und in den „Schwalben" welche Grazie! Dies sind nur einige Beispiele aus Strauß' letzten Productionen; seine früheren Tänze, die theilweise noch Frischeres enthalten, liegen mir zu fern in der Erinnerung.

Wir betrachteten bisher noch immer die Strauß'sche Tanzmusik nur insofern sie dem Tanze und dessen Interessen dient; wäre nichts weiter daran zu loben, so träfe Straußens Verlust lediglich die Tanzwelt, zu deren Anwalt ich mich kaum berufen gefühlt hätte. Für den Musiker konnte Strauß nur dann Bedeutung haben, wenn seine Tänze, abgelöst von ihrem Zwecke, also außerhalb des Ball-

jaales, noch Gehalt genug besaßen, um musikalisch zu interessiren. Daß dies in nicht geringem Grade der Fall, wird kein Unbefangener läugnen. Strauß erwies sich in der Ausarbeitung seiner Musikstücke als ein feiner, künstlerischer Geist, dem alles Rohe und Dilettantenhafte fern lag. Obwohl reiner Naturalist und seinem eigenen Geständniß nach außer Stande, sich über frappante Einzelnheiten seiner Werke Rechenschaft zu geben, verfehlte er doch nie, im Rythmus, Periodenbau, vorzüglich in der Harmonisirung und Instrumentation eine Fülle von Zügen niederzulegen, welche das bedächtige Ohr des Musikers schlürfte, während der Tänzer in süßem Melodienrausch schwelgte. Es ließen sich zahllose Notenbeispiele anführen, für welche hier freilich nicht der Platz ist.

Nur an Eine Eigenschaft der Strauß'schen Themen sei hier erinnert, an deren oft frappante Selbstständigkeit und Verwendbarkeit zu weiterer Durchführung. Schwache, aber meist glückliche Anfänge zu wirklicher Durchführung finden wir hie und da, so weit sie der drückend enge Rahmen des Walzers zuläßt. Eine Ahnung jener höheren Ausbildung der Walzerform, wie sie uns vorschwebt, liegt in dem ersten Walzer der „Herztöne", welcher die gewöhnliche Taktzahl weit überschreitend vom Anfange bis zu End nur aus der Verarbeitung Eines Motivs besteht. Die gegenwärtige Form der Walzermusik birgt ein großes Hemmniß für deren künstlerische Entwicklung und für jeden Componisten, der ihr eine bessere Mitgift von Talent oder Kenntniß zubringt. Die enge, festgeschlossene Form des Walzers läßt auch die kleinste Entwicklung einer Melodie nicht zu, diese ist, so wie sie zu Ende gekommen, auch spurlos abgethan, um einer zweiten, dritten u. s. f. Platz zu machen, bis alle fünf Walzer wie eine unzusammenhängende Bilderreihe in einem Guckkasten abgerollt sind. Zu Einem Tanz sind (außer Introduction und Finale) fünf Walzer, also wenigstens fünf neue Themen, nothwendig, meist jedoch noch einmal so viel, da gewöhnlich zum zweiten Theil jedes Walzers wieder ein neues Motiv verwendet wird. Es ist dies eine unkünstlerische Verschwendung, welche die begabteste Productionskraft bald erschöpfen muß.

Dieser Mißlichkeit sucht die Praxis durch eine andere zu entgehen, indem sie in einem Walzerheft höchstens 2 bis 3 wirklich originelle Melodien bringt, das Uebrige hingegen wie zur Ausfüllung „mit wenig Geist und viel Behagen" dazu fertigt. Das Ueberwiegen solcher 2 oder 3 Themen, die Wiederholung der wichtigsten Motive in der Coda und die freie Introduction, das sind Elemente zu einer Vervollkommnung der gegenwärtigen Walzerform, die in dieser selbst liegen. Wir meinen nämlich so: der Walzertanz (zum Unterschiede vom einzelnen Walzer) sollte nicht aus fünf selbstständigen, zusammenhanglos aneinander gereihten Stücken bestehen, deren jedes 1 oder 2 neue Motive verschlingt, sondern er hätte Ein abgeschlossenes zusammenhängendes Ganze zu bilden. Dazu würden 1 oder 2 Hauptthemen hinreichen, denen (innerhalb der Grenzen der Tanzbarkeit) die freieste musikalische Entwicklung gegönnt und geboten wäre. Die geeignetste Form würde sich bald herausstellen, allenfalls die erweiterte Rondoform, oder die zweitheilige

mit Wiederholung beider Theile und Coda, — doch dürfte sie nicht ausschließlich gelten, da eine reiche Mannigfalt von Formen für den Walzer anwendbar ist.

Die übliche nummernweise Behandlung hat überdies mit der Natur des Walzers, der in der beliebig langen Fortsetzung ein und derselben Bewegung besteht, gar nichts zu schaffen; nur die französische Quadrille und ihre Abarten erfordern eine bestimmte Zahl genau abgemessener Tonstücke.

Nur durch diese einheitliche Form könnte der Componist dem doppelten Uebel entgehen, ein halb Dutzend neue Motive erfinden, um sie dann nutzlos vergeuden zu müssen; nur durch sie könnte der Walzer als Musikstück sich zu künstlerischem Werth und Inhalt entwickeln und ausgeprägten Charakter erhalten, während die gegenwärtigen Walzerpartien als Ganzes es kaum zu einer Physiognomie bringen. Daß nun Strauß eine solche Erweiterung und Vervollkommnung der Walzerform nicht unternahm, ist zu bedauern, da er gewiß dazu das meiste Talent und Geschick besaß.

War der Walzer Strauß' eigenstes Gebiet, so hat er doch auch in anderen leichten Gattungen Hübsches geschaffen, namentlich in die steife Form der Quadrille mehr Farbe und Leben zu bringen gewußt, als sie in ihrem Heimathland Frankreich je erreichte. Seinen Märschen fehlt der männliche, kriegerische Charakter, sie sind, bei glänzender Aeußerlichkeit, meistens hüpfend und leichtfertig; — des ungemein interessanten Motivs des „Freiheitsmarsches" möge hier ausdrücklich gedacht sein. Seine letzten Walzer, die Strauß ohne eine Ahnung seines Todes bei vollkommener Gesundheit schrieb, hat er seltsamer Weise „des Wanderers Lebewohl" betitelt.

Zum Schluß noch einige Worte über Strauß als Musikdirector. Er hat als solcher das Verdienst, gute Musik unter das große Publicum gebracht zu haben. Es gab keine Strauß'sche Production, wo nicht Werke von Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Spohr, Weber u. A. auf dem Programm verzeichnet und mit großer Präcision ausgeführt wurden. Unter den öffentlichen Instituten, die bis zum Jahre 1849 regelmäßig Instrumentalmusik zur Aufführung brachten, muß man nach den „Philharmonischen Concerten" gerechterweise das Strauß'sche Orchester nennen; in seinen bescheidenen Gartenproductionen konnte man viel bessere Aufführungen guter Instrumentalwerke hören, als in manchen Fastenconcerten mit hochtönenden Namen.

Das musikalische Wien erfuhr in letzterer Zeit harte Schläge: binnen Kurzem verlor es in Nicolai seinen talentvollsten Dirigenten, in Dr. Becher seinen geistreichsten Kritiker, und nun — ist ihm auch der Componist Strauß gestorben.

Beethoven's „Christus am Oelberg".

In diesem „Christus" hat uns Beethoven kein „Vorbild" gelassen, er ist vielmehr das einzige lange Werk des Meisters, das nicht zugleich ein großes ist.

Das Kirchliche stand Beethoven's innerstem Wesen fern, ihm war die Kirche kein Bedürfniß. Er besaß ein religiöses Gemüth, aber seine Anschauung und Darstellung des Religiösen war eine durchaus andere, als alle großen Kirchencomponisten hatten und haben mußten. Das Göttliche erwuchs bei Beethoven nur aus dem Boden des Menschlichen; er erkannte es in der stolzen Erhebung des Geistes über die Materie. Er läßt über die menschliche Persönlichkeit das Ungewitter aller äußeren und inneren Widerwärtigkeiten des Lebens hereinbrechen; heiß ist der Kampf, doch das Göttliche im Menschen kämpft sich siegreich durch und steigt endlich als ein Phönix empor aus der Asche der Leidenschaften. Die beiden Symphonien in C-moll und D-moll zeigen uns diesen Proceß am deutlichsten und schönsten; das triumphirende Finale der ersteren, das verklärte Adagio der letzteren sind die erhabensten Denkmale von Beethoven's echter Religiosität, d. h. seines Glaubens an einen überweltlichen Urgeist und des Gefühls seines Zusammenhangs mit demselben. Im Leben glaubte er an Gott und liebte ihn mit der ganzen Kraft seines großen, einsamen Herzens, doch kannte er nur eine unmittelbare Erhebung zu ihm, und keine von all' den Personen der christlichen Mythologie stand dazwischen. In der Kunst kam Beethoven's religiöses Gefühl zur Anschauung, indem er das Göttliche im Menschen sich entwickeln ließ; da wo es außer dem Menschen stehend gezeigt wird, blieb es ihm fremd und fern. So kommt es, daß kein zweiter Componist einen solchen Schatz subjectiver Religion in seinen Werken niedergelegt, und zugleich so wenig für deren objective Verherrlichung geleistet hat. Er gleicht auch hierin Shakespeare. Ferner ist hinlänglich bekannt, daß Beethoven's schrankenlos ausgreifende Phantasie nur im freien Instrumentalspiel einen genügenden Spielraum fand, jeder zu componirende Text ihm aber in Form und Inhalt zur Fessel ward. Daß seine Flügel stark genug waren, mit diesen Fesseln sich aufzuschwingen, beweisen seine D-Messe, sein Fidelio und der Chor in der Neunten. Wo Beethoven von seinem Stoff begeistert war, da ließ er sich von den Textworten und den Forderungen des guten Gesangs nicht mehr zwingen, er zwang sie, und die Kühnheit seines Aufbaues machte dann vergessen, was dieser an Schönheit einbüßte. Es gab dann bedenkliche Stellen, aber gewiß ein großartiges Ganze. Ein Miniatur-Oratorium nun, das in dürftigster Auffassung die Episode Christi auf dem Oelberg behandelte, konnte Beethoven nicht mit Liebe und Begeisterung erfassen. Es verließ ihn der freudige Muth, den Stoff blos als ebnen Plan für ein gewaltiges Bauwerk zu benützen, und anstatt die ihm kleinlich dünkende Aufgabe über sie selbst hinaus in höhere Regionen zu tragen, ergab er sich ihr in bequemer Selbstbeschränkung.

Was im Allgemeinen über Beethoven's Abneigung gegen das Kirchliche und seine Stärke in der Darstellung des Menschlichen gesagt wurde, bestätigt sich auch innerhalb des vorliegenden Oratoriums selbst. Da nämlich, wo Beethoven, abgeschnitten von menschlichem Thun und Fühlen, nur göttliche Gestalten der Bibel singen lassen soll, bleibt er schwach und machtlos, erst als sein Fuß wieder die Erde berührt, durchströmt ihn, wie jenen Riesen des Alterthums, die Kraft des Lebens. Es scheiden sich zwei Gruppen in dem Oratorium: die göttliche (Christus und die Engel) und die menschliche (die Krieger und Jünger). Für die erstere fand Beethoven in seinem Innern keine entsprechenden Töne; ihr Gesang ist unoratorisch, weihelos, opernmäßig; namentlich hören wir in dem Part Christi durchaus keinen Heiland, sondern einen Bühnentenor aus der ersten Mozart'schen Periode. Man betrachte den Bau der Arien, die Verzierungen, die Satz- und Periodenschlüsse, und endlich die Schluß-Cadenzen! Nur schöne Einzelnheiten rein musikalischen Interesses, namentlich in der Instrumentirung und Figuration, beschwichtigen ein wenig die zuhörenden Verehrer Beethoven's. Außer Christus und dem Engel kommt von Solosängern nur noch Petrus vor, mehr um als Nothhelfer die Composition eines Terzetts möglich zu machen, welches in seinem zweiten Motiv (mit dem Terzengang) das Maß der Unheiligkeit voll macht. Aber wie wohl wird uns allen, wenn nach dem blutlosen Gesang der Seraphims ein scharfmarkirter Rythmus der Bässe uns das Nahen einer entfernten Menge ankündigt! sie dringt immer näher und näher, ja, es sind Menschen! — und mit ihnen ist auch wieder der alte Beethoven da. Mit dem Hereinstürzen der Krieger, die mit trotzigem Ungestüm Christum zum Gefangenen machen, während die Jünger nur leise für ihn zu flehen wagen, stehen wir auf rein dramatischem Boden und vor einer der kräftigsten, charakteristisch vollendetsten Compositionen Beethoven's. Die Chöre der Krieger und die würdevolle Instrumental-Einleitung sind die Theile, an denen der Christus am Oelberg nicht sterblich ist. Sie sollten in Concertaufführungen so oft als möglich zu Gehör gebracht werden, das Ganze wird man als Oratorium kaum zum Ruhm seines unsterblichen Schöpfers auf dem Repertoire erhalten.

Beethoven hat in späteren Jahren seine Composition des „Christus" selbst für einen Mißgriff erklärt, es ist daher keine Impietät, das Publicum aufzufordern, es möge über ein Werk nicht weniger im Klaren sein, als dessen eigener Schöpfer. Im Gegentheil kann man seine Verehrung für einen großen Meister nicht wahrhafter darthun, als wenn man im Urtheil seine schwächern Werke sorgsam von den vollendeten trennt. Es reicht zur Bewunderung nicht hin, daß ein Werk von Beethoven sei, — es muß auch Beethovenisch sein.

Die Geschwister Neruda.

Niemand kann leugnen, daß die kleine Wilhelmine Neruda im Vortrag, in der Bravour, im musikalischen Verständniß, endlich in der wunderbaren Sicherheit ihres Auftretens eine außerordentliche Erscheinung ist. „Wenn wir uns als Erwachsene in demselben Maße fortbilden würden, wie in der Kindheit", sagt Göthe, „so müßten wir lauter Genies werden." Die tiefe Wahrheit dieses Satzes verbietet jede allzu kühne Prophezeiung für die künstlerische Zukunft der Kleinen; doch wenn wir selbst für unsere geistige Entwicklung in den reiferen Jahren nur einen arithmetischen Fortschritt annehmen, während in der Kindheit dieselbe in geometrischer Progression wächst, so würde dies ausreichen, um Wilhelmine Neruda einst unter die bedeutendsten Virtuosen ihres Instrumentes zu reihen. Sie spielte eine schaale Virtuosen-Phantasie von Alard, die Primstimme in einem ebenso schaalen Trio von Zäch, endlich den „Carneval von Venedig". Da mir der Componist des letzteren Stückes, Ernst, vor einigen Jahren versicherte, der „Carneval" sei ihm selbst schon unleidlich, so wird man mir es wohl erlauben, dasselbe zu bekennen. Man sollte derlei, ich möchte sagen höchst persönliche Kunststücke nicht nachmachen, die der Geist des Schöpfers beleben muß. Die kleine Neruda spielte das Stück gewiß sehr löblich, allein nicht die Bravour der einzelnen Variationen ist es, die an dem „Carneval" wahrhaft ergötzt, sondern der entfesselte Strom von Laune, mit dem Ernst ihn fast jedesmal neu improvisirte. Wenn man die kleine Neruda eine für ihr Alter ungewöhnliche Erscheinung nennt, so heißt dies wohl kein kleines Lob; sie als eine vollendete Virtuosin hinzustellen, ist eine ihr selbst nachtheilige Uebertreibung. Kraftlosigkeit des Bogens, zeitweilige Unreinheit der Intonation, Lückenhaftigkeit der Bravour sind Mängel, die aus ihrem zarten Alter resultiren, sie sind nothwendig, deshalb aber sind sie auch wirklich. Dies leugneten viele ihrer zu wohlgesinnten Beurtheiler — von denen manche sie sogar der Theresa Millanolo gleichstellten — und schraubten so die Erwartung des unbefangenen Hörers über das hinaus, was die Kleine natürlicherweise zu leisten vermag. Wirklich bedeutungsvoll und wichtiger als ihre Bravour ist jedoch die Innigkeit, mit welcher Wilhelmine langsame Cantilenen vorträgt. Aus ihrem Vortrag spricht Seele und nicht Dressur, und hierin liegt die echteste Garantie für ihren wirklich musikalischen Beruf. Dieser Vorzug, welcher Wilhelminen die meiste Bedeutung verleiht, fehlt ihrer Schwester Amalie, die in einer jammervollen Voß'schen Operntranscription nichts als eine nette, eingelernte Fertigkeit an den Tag legte, obendrein nur zur Noth für das vorgetragene Stück ausreichend.

1850 — 1853.

Volkslieder und volksthümliche Gesänge aus Oesterreich.
Vom Wiener Musikverlag.
Ueber Tanzmusik und die Söhne von Strauß und Lanner.
Die Wiener Concertsaison 1852—1853.
Müller und Hellmesberger.
Oesterreichische Militärmusik.



Volkslieder und volksthümliche Gesänge aus Oesterreich.

1. Kärnthische Volkslieder.

Herausgegeben von Edmund Freiherrn v. Herbert.

In den vorliegenden zwei Heften, welche wir der Musik- und Vaterlandsliebe des Baron Herbert verdanken, begrüßt uns die erste und einzige Sammlung der deutschen Volkslieder in Kärnthen.

Längst ist erklärt und anerkannt, wie der Charakter jedes Volkes sich in seinen Melodien spiegelt, und diese zu einer tieferen Kenntniß desselben unentbehrlich sind; für uns haben Volkslieder außerdem noch den hohen ästhetischen Werth, die letzten Reste naiver Kunst zu sein, die „Kunst vor der Kunst", wie ein neuerer Autor sinnreich umschreibt. Wie bedenklich für den Politiker die große Mannigfalt der Nationen ist, welche Oesterreich vereinigt, so unschätzbar erscheint sie dem Aesthetiker. Welcher Reichthum an Lebensformen, in denen die Phantasie dieser Völker sich ausgeprägt hat, welche Fülle an Charakteristik in ihren Trachten, Gebräuchen, Bauten, Gedichten und vor Allem in ihren Nationalmelodien! Die musikalische Grundmacht, die Oesterreich allein in seinen Volksliedern besitzt, stempelt es zum ersten Musikstaat der Welt.

Obenan stehen die Italiener. Sie singen zu jeder Zeit, an jedem Ort, sie leben im Gesang, zu welchem sie von der Natur selbst auserlesen scheinen, indem diese ihnen die besten Kehlen verlieh. Die welschen Lieder strömen lauter Ebenmaß und Wohlklang, sie sind im vorzugsweisen Sinn des Wortes musikalisch. Weit entfernt, sich auf Eine bestimmte Taktgattung, Einen gleichen Rythmus, auf Dur oder Moll zu beschränken, wie die ungarischen, kärnthischen u. A., verwenden sie mit merkwürdiger Freiheit die musikalischen Ausdrucksmittel. Der complicirte Sechsachtel- und Neunachtel-Takt, den viele Nationen gar nicht kennen, erscheint neben den übrigen Taktarten äußerst häufig, die Taktzahl der Perioden so wie die Modulation ist mannigfach, ein Wechsel im Rythmus tritt meist am Schluß des Liedes rechtzeitig ein, wo die Bewegung anfinge, monoton

zu werden, das Ganze fließt ohne Ecken klar und durchsichtig wie Oel, daß der größte Meister nichts zu verändern hätte. Selbst für sein Trällern wählt der Italiener die melodischen Silben „olilalî lalê“ und ähnlich, während der Deutsche „dibeldum drum dum“ singt. Gegen die slavischen oder magyarischen Gesänge stehen die welschen an charakteristischer Eigenthümlichkeit zurück, übertreffen sie aber an rein formaler Schönheit. Es ist als rollte ein Mozart'scher Blutstropfen in jedem Volkslied Italiens. Der Grundzug der italienischen Nationallieder ist fröhliche Aufregung, schwermüthiger Leichtsinn, warme beredte Zärtlichkeit; ihr Temperament ist das sanguinische.

Wie die Italiener von Natur zum Gesang, so scheinen die Böhmen für Instrumentalmusik berufen zu sein. Es gibt kein Land, wo die liebevolle Ausübung der Musik so sehr in die Masse gedrungen wäre, als in Böhmen; das ganze Volk ist Ein Musiker. Auch den Gesang hegt der Böhme, trotz dem Italiener; er singt viel, nur in der stilleren, gesammelten Weise dieser Nation, schon mehr dem Gesang als dem Singen zu lieb. Bei den schwersten Arbeiten kann man in Böhmen die Mägde, Knechte, Gesellen singen hören und das richtige Gehör bewundern, mit welchem die tieferen Stimmen secundiren. Die Erben'sche Sammlung gibt einen beiläufigen Begriff von dem Reichthum an böhmischen Volksliedern; schade, daß man es verschmähte, sie durch Unterlegen deutscher Uebersetzung einem größeren Publikum zugänglich zu machen.

Die Czechen stehen in musikalischer Hinsicht den übrigen Slaven Oesterreichs weit voran, namentlich singen die südlichen Stämme weniger. Die Mährer theilen die Volkslieder Böhmens, wenigstens deren Charakter, die Polen besitzen ein eigenthümliches Element in dem Mazur. Die Südslaven sind ein mehr dichtendes als musicirendes Volk. In Krain hört man wenig Gesang, außer einigen monotonen slavischen Liedern viele bekannte „Steyrer“, denen slovenische Worte unterlegt sind. Es mag etwas Richtiges zu Grunde liegen, wenn Jemand behauptete, „die Südslaven haben schöne Volksdichtungen, aber sie singen sie nicht“. Die Melodien, welche die Serben zur Gusla singen, dürften musikalisch von geringer Bedeutung sein, indem sie, vorherrschend recitativisch, bestimmt sind, die epischen Erzählungen, nach Art der altgriechischen Rhapsoden, zu begleiten und rythmisch zu heben. Eine Aufschreibung der südslavischen Melodien wäre jedoch von größtem Interesse, namentlich seit durch Vuk Stephanovich und die Uebertragungen von Anastasius Grün, Kapper, Frankl u. A. den poetischen Schätzen dieser Nation die allgemeine Theilnahme und Bewunderung gefolgt ist.

Der musikalische Charakter der slavischen Volkslieder ist, trotz der bedeutenden Mannigfaltigkeit in den böhmischen, ein typisch ausgeprägter. Die Molltonart, der zweitheilige Takt, das langsamere Tempo walten vor, die höchst eigenthümlichen rythmischen Gestaltungen sind bekannt. Im Ausdruck sind sie ernst, schwermüthig, weich, selbst in der Lustigkeit (wo sich der Slave, den Dreivierteltakt verschmähend, meist schnell in den Dreiachteltakt stürzt) nicht frei von jener

Gedrücktheit, welche auf historischen Schmerz deutet. Die dunkle, nach Innen gekehrte Leidenschaftlichkeit der slavischen Melodien vindicirt sie dem melancholischen Temperament.

Zu den merkwürdigsten Volksliedern gehören die ungarischen. So eigen und von allen übrigen Nationen gesondert dies Volk räthselhaften Ursprungs ist, so gekennzeichnet sind auch seine Melodien. In ihrer Zweitheiligkeit, ihrem Periodenbau von immer 4 zu 4 Takten, ihrem straff markirten, meist Viertel mit Sechzehnteln abwechselnden Rythmus sind sie augenblicklich kennbar. Ihre Seele ist glühend mit Ausdauer, leidenschaftlich mit Bewußtheit, sinnlich, kraftvoll, todesverachtend, in Allem aber fest und männlich, mögen nun die Sporen klirren oder die Kette. Die Magyarenlieder sind cholerisch.

Wenn wir die Volksgesänge der österreichischen Monarchie in großen Gruppen einander gegenüberstellen, so müssen wir die Alpenländer Oberösterreich mit Salzburg, Steiermark, Tirol und Kärnthen unter Eine zusammenfassen. Die Natur kennt nun einmal keine Eintheilung in Kronländer oder Herzogthümer, und was in verwandtem Naturgrund wurzelt, das bleibt sich ewiglich verwandt in allen Lebensäußerungen. So wie die körperliche Organisation, die Umgebung, die Sitte, die Geschichte der österreichischen Alpenbewohner im Großen und Ganzen dieselbe ist, so muß auch ihr geistiges Abbild, das Volkslied, gleichen Grundtypus tragen. Gar viele Melodien geriethen von dem einen Alpenland ins andere und wurden da heimisch, weil sie heimischen Grund fanden; nicht wenige vielleicht erblühten von selbst, sowohl in dem einen als dem andern Nachbarland, wie die Alpenrose auf gleichem Boden hier und drüben wächst, ohne daß Jemand sie eigens verpflanzt hätte.

So behebt sich füglich der oft erhobene Streit, ob dieses oder jenes Volkslied steirisch sei oder kärnthisch. Selbst der meist unmögliche historische Nachweis die streitige Melodie sei kärnthisch, hätte sehr precären Werth, denn sie ist es nicht mit Nothwendigkeit, sie könnte eben so gut steirisch sein. Gewiß aber wird sie Niemand für slavisch oder ungarisch halten, und dies ist die sicherste, praktische Probe unserer Eintheilung. Innerhalb der gemeinsamen Familienähnlichkeit fehlt es freilich nicht an feinen bezeichnenden Unterschieden, welche ein durch längeren Aufenthalt geübtes Ohr den Liedern der verschiedenen Gaue abgewinnt. Tirol sondert sich von den östlichen Alpengruppen noch am schärfsten ab. Wie seine Bewohner die kühnsten, seine Berge die höchsten und schroffsten sind, so charakterisiren sich seine Lieder durch das kühne Aufschwingen nach der Sext und Octave, das plötzliche Abbrechen der Periode, das kurze Jodeln mitten in der Strophe.

Ein hoher Standpunkt musikalischer Begabung läßt sich den österreichischen Alpenbewohnern nicht einräumen, ihre Lieder hängen viel zu fest mit dem Naturgrunde zusammen, auf dem sie entstanden. Die weiten Sprünge ihrer Intonation, das Aushalten der Töne, der Jodler sind Erscheinungen, welche die Natur der

Berge erschaffen hat. Wie die Sennerinnen oder Gemsjäger von den benachbarten Höhen einander zurufen oder vereinzelt das Echo locken, wir finden es auf der Stufe künstlerischer Gestaltung in ihren Liedern wieder. Dem Alpenländler ist im Singen nicht die Musik Hauptsache, wie dem Italiener oder Böhmen, sondern der Hall, der Klang, das Elementarische des Tones. Deutlich zeigt dies der Jodler, deutlich der übliche Vortrag, welcher mitten im Satz lange Koronen aushält, um den Hall zu locken. Es begreift sich, daß das musikalische Feld, auf welchem die Erfindung der Alpenlieder sich bewegt, ein beschränktes ist, und sie alle einander ähneln. Am auffallendsten ist die ausschließliche Anwendung des Dreivierteltaktes. In der Herbert'schen Sammlung, welche 50 Lieder enthält — eben so, wenn wir nicht irren, in der Baumann'schen und Spaun'schen — kommt kein anderer als der Dreivierteltakt vor; auch ist uns außer dem kurzen Dreiachteltakt, der einigen steierischen Liedern als Coda angehängt wird, keine Ausnahme bekannt. Ihre rythmische Gliederung bindet immer zwei zu zwei Takten, die Tonart steht in Dur, modulirt wird gar nicht, der Rythmus bleibt durch das ganze Lied unverändert, das Tempo meist langsam, behäbig, etwa sich zum Allegretto beschleunigend. In diesem engen Gebiet aber haben die Alpenbewohner Lieder, die zu dem Frischesten und Herzlichsten gehören, was die Volksmusik aller Länder aufzuweisen hat, namentlich sind einzelne Naturlaute von einer Ursprünglichkeit darin, daß sie wie Gebirgsfrische und Waldesduft auf den Hörer eindringen, und man aufjauchzen möchte vor Bergeslust. So das häufige freie Anschlagen der None und Undezime.

Die Dichtungsart der österreichischen Aelpler ist durchaus das „Gstanzl", das, vielfach umgestaltet und improvisirt, einen abgeschlossenen, oft wahrhaft poetischen Gedanken in vier Zeilen ausspricht. Diese gesungenen Vierzeilen sind unsern Alpenbewohnern eigenthümlich und der Kern ihrer Volkspoesie, deßhalb schon von ungleich höherer Bedeutung, als die analogen „Dana" der Ungarn und „Viže" der Slovenen. Der Text ist hierbei das Wesentlichere vor der Musik, welche oft nur die nothwendige Grundlage abgibt, auf welcher Dutzende von neuen „Gstanzeln" improvisirt werden. Mit den Melodien wird ziemlich ungenirt verfahren, bald wird die Musik von einem Lied zu dem Text eines andern gesungen, bald der umgekehrte Tausch vorgenommen. Da den österreichischen Alpenbewohnern die Poesie nur zur unmittelbaren Aussprache ihrer Gemüthsstimmung dient, so verändern und erneuern sich ihre Volksgesänge immerfort, während die Lieder der Slaven sich Jahrhunderte lang fortpflanzen. Der Slave versenkt sich in die Vergangenheit, den Alpenbewohner kümmert nur die Gegenwart, darum hat dieser auch keine Spur von Ballade oder Epos, welche den Reichthum der slavischen Volkspoesie ausmachen. Einige „Gstanzln" von Napoleon und Kaiser Franz, deren sich hie und da noch ein Alter erinnert, sind die einzige und am weitesten zurückreichende Geschichtspoesie in den Alpen.

Die österreichischen Alpenmelodien athmen durchaus den Ausdruck gemüth-

licher, maßvoller Fröhlichkeit, ruhigen Behagens, mehr des Lebens als der Lebendigkeit, mehr der Kräftigkeit als der Kraft. Alles Tiefsinnige oder Leidenschaftliche liegt ihnen weit ab, sie verkünden die zufriedene, nur selten leicht getrübte Stimmung eines Naturvolkes, welches in reiner Lyrik dem Heute lebt. Wenn wir die Analogie mit den Temperamenten fortsetzten, welche sich in den vier Hauptgruppen der österreichischen Volkslieder mit überraschender Wahrheit wiederfinden, so fällt den Alpengesängen das phlegmatische zu.

Wenden wir uns nach diesen allgemeineren Betrachtungen ganz zu unseren kärnthischen Liedern. Das eigentliche Volk singt wenig in Kärnthen. Mag nun der geistigere Musiksinn oder die physiologischen Bedingungen des Gehörs und der Stimme hier weniger allgemein sein, der Kärnthner pflegt den Gesang gewöhnlich nur, wenn er sich in der aufgeregten Stimmung einer besondern Lustigkeit befindet, wo dann das befreiende Wohlbehagen, die Luft zu erschüttern, oft das eigentlich musikalische Interesse zurückdrängt. Die Volkslieder der Herbert'schen Sammlung hörten wir mehr in dem Munde der gebildeten Classen, und es kann nicht genug gelobt werden, daß man sich in den hübschesten Cirkeln von Klagenfurt gerne daran erfreut. Schreiber dieser Zeilen hat während seines anderthalbjährigen Aufenthaltes in Kärnthen bei weitem nicht so viel singen hören, als in den wenigen Wochen, wo hier italienische Soldaten in Garnison lagen. Kaum konnte des Abends ein welscher Soldat allein oder in Gesellschaft über die Straße gehen, ohne seine Barcarole mit sonorer Stimme durch die Luft zu schmettern. Es ist nun einmal Musik und Sangeslust eine Naturgabe, die nirgends ganz fehlt, aber höchst ungleich vertheilt ist; so wie der eine Landstrich Früchte trägt, der andere nicht. Selbst in den Alpenländern, welche für vorzüglich musikalisch gelten, sind es meist nur bevorzugte Gaue oder Thäler, in welchen sich der Volksgesang concentrirt, wie das Zillerthal in Tirol, das Ennsthal mit der Gegend um Aussee in Steiermark u. A.

Der Charakter der kärnthischen Volksmelodien fällt mit den Eigenthümlichkeiten zusammen, welche wir an den österreichischen Alpenliedern überhaupt kennen gelernt haben, nur fehlt ihnen in der Regel der Jodler. Das behaglich Wiegende, Ruhige, scheint noch ausgeprägter in ihnen, als in den steierischen oder österreichischen. In allen kärnthischen Melodien spricht sich unverkennbar Gemüthlichkeit aus, welche sich oft zu inniger Herzlichkeit, oft zu neckischer Lust steigert, und ihren Eindruck nirgends verfehlen wird, wo ihr der Vortrag zu Hilfe kommt, mit welchem einige der jüngern Herren von Klagenfurt diese Lieder singen.

Unter den Texten, welche den kärnthischen Volksmelodien unterliegen, wird der Leser manch' überraschend Gelungenes, namentlich jene klare Bündigkeit des Ausdrucks finden, welche wir so oft in Volksgedichten mit dem Geständniß bewundern, das könne der größte Dichter nicht besser machen. Es ist eben ein Stück vom „größten Dichter", was aus dem Volke singt.

2. Baumann's „Gebirgsbleameln."

Unter den einheimischen Tonblüthen stoßen wir auf eine eigenthümliche Erscheinung, welche sich nirgends regelrecht einreihen läßt und doch, entschieden werthvoll und erfreulich, eine ausführlichere Besprechung verdient, als sie bisher gefunden. Wir meinen die unter dem Namen „Gebirgsbleameln" erschienene Liedersammlung von Alexander Baumann. Die Texte dieser Lieder sind ganz, die Melodien zum größten Theil Baumann's Eigenthum; nur bei wenigen Nummern wurden wirkliche Volkslieder benützt. Durch den bescheidenen Beisatz des Titelblattes „nach Nationalmelodien herausgegeben" hat sich vielfach die irrige Meinung verbreitet, Baumann habe an der Musik keinen oder sehr geringen Antheil. Freilich ist Baumann als Componist eine seltsame Erscheinung: er kennt nicht Eine Note. Unvermögend, seine Melodien zu lesen oder zu schreiben, beschränkt er sich darauf, sie sehr hübsch zu erfinden und ebenso zu singen. In Baumann personificirt sich uns sehr anschaulich der Proceß, wie das Volkslied entsteht. In einem talentvollen Menschen concentrirt sich die Anschauungs- und Gefühlsweise seines Volks zu schöpferischer Kraft; er singt heraus — nicht so unbewußt, als man gerne glaubt, aber naiv im Vergleich zum Künstler — was die Nation im engen Kreise ländlichen Lebens freudvoll und leidvoll bewegt. Poesie und Musik werden hier nur nebenbei als das Verdienst des individuellen Autors, eigentlich und hauptsächlich aber wie ein Gewinn gemeinsamen Capitals angesehen, das sich auch sogleich wieder durch den Zuschuß solcher Procente vermehrt. Selten erhält sich der Name der Erfinder dieser bevorzugten Missionäre der „allgemeinen Phantasie."

Alexander Baumann ist ein solcher, durch dessen Mund der nationale Dichtungs- und Musikgeist sich ausspricht. Er gibt uns die Poesie und noch mehr die Musik in vollkommen echter, unverkünstelter Weise, nur so weit gereinigt, als eine höhere Bildung es unwillkürlich thut. Es sind die frischen würzigen Walderdbeeren selbst, bei denen wir die allenfalls abgestreiften Erdtheilchen und Fasern nicht vermissen.

Baumann singt als Einer aus dem Volke. Die glückliche Auffassung nationaler Eigenthümlichkeiten, welche ihn auszeichnet, verband sich hier mit der Kenntniß und Vorliebe für die österreichischen Alpenländer zu einer künstlerischen Hervorbringung, welche bei aller Schlichtheit sich großer Reize rühmen kann. Baumann's musikalisches Gebiet ist, wie aus dem Gesagten ergeht, ein sehr begrenztes, innerhalb dieser Grenzen stehen ihm aber Naturlaute von entzückender Frische und Innigkeit zu Gebot. Wie reizend ihm das Scherzhafte, Launige gelingt, beweisen u. A. die Lieder „das besti Paarl", „da Gfoppti", „D' waschaden Leit." Nicht minder treffend finden wir den Ausdruck kecken Muthes im „Wildschützenlied" und „Torenner Jägerlied." Manche der Lieder individualisiren sich

allerliebst zur Gegenständlichkeit eines Genrebildes, so z. B. das Heimrufen der Heerde auf der Alm „Kimm he!" das „Lied der zwei Pfeiferbuben", das Duett „der Verdruß." Lieder, deren Grundton Scherz und Liebessehnsucht bildet, kommen seltener, desto rührender in ihrer Herzlichkeit sind besonders zwei davon: das allbekannte „In der Fremd" (aus dem 1. Heft) und „Die Verlassene":

„Nur no oan Mal kimm, daß ich hör' dei Stimm',
Daß i tief und g'nau dir in d'Augen schau."

Von den Tonsetzern — mancher kann ihn um sein frisches Talent beneiden — nicht als zünftig anerkannt, vom Publicum häufig mit einem Componistenruhm bedacht, den er zu beanspruchen weit entfernt ist, steht Baumann doch als schaffender Poet und Musiker da mit dem unläugbaren Erfolg einer ungewöhnlichen Verbreitung und Beliebtheit. Viele seiner Lieder sind so tief ins Volk übergegangen, daß sie oft irrigerweise für daher entlehnt gehalten werden. Nur vom Standpunkt des naiven Volkspoeten ist Baumann richtig zu schätzen. Er ist in Poesie und Musik auch nur so lange glücklich, als er Beider Volksdialect nicht verläßt. Den hochdeutschen Gesängen Baumann's können wir wenig Geschmack abgewinnen; sie zeigen durchaus natürliches Talent, das aber, künstlerischer Ausbildung ermangelnd, weder ernsteren Aufgaben gewachsen ist, noch der Gefahr der Trivialität immer entgeht. Der außerordentlichen Beliebtheit zu gedenken, deren sich viele dieser Lieder erfreuen, ist unnöthig; doch wollen wir aus ihrer Zahl „den Gondolier", den „Linzer Postillon" und vor Allen das allerliebste zweistimmige „Zitherständchen" als die besten hervorheben.

3. Johannes Hager: Sechs deutsche Volkslieder. (Op. 10. Wien.)

Durch die romantische Dichterschule in Deutschland ward bekanntlich eine tiefere Würdigung der Volkspoesie begründet und verbreitet. Es wurde nicht nur der poetische Werth von Volksliedern an sich erkannt, sondern die noch höhere Bedeutung gewürdigt, welche dem volksthümlichen Element durch seinen kräftigenden, erfrischenden Einfluß auf die moderne Poesie zukommt. Die Volksdichtung ward Gegenstand des Studiums und der Nachahmung, man sammelte ihre Ueberlieferungen und setzte die Kraft ihrer Ursprünglichkeit wie junge Sprößlinge an den etwas dürr gewordenen Baum der Kunst.

Es konnte nicht ausbleiben, daß dieselbe Erkenntniß im Gebiete der Musik wach wurde, die ja in den Volksmelodien einen gleichen Schatz naiver Kunst zu heben hatte. Freilich ist ein Schatz eher gehoben, als verwendet, und so waren denn die verschiedensten Volkslieder eher gesammelt, als man ihre Bedeutung für die gegenwärtige Kunst erfaßte. In neuester Zeit erst brachte man sich diese Be-

deutung vollständig zum Bewußtsein, welche große Meister lange schon instinctmäßig bethätigt hatten: die verjüngende Wirkung des Volksliedes in seinem Einfluß auf die künstliche Composition. Wie es jedoch in einem Kunstgebiete nicht anders zu erwarten ist, dessen wissenschaftliche Behandlung sich erst in unsichern Anfängen regt, so wurde diese Erkenntniß des Volksthümlichen alsbald zu einer schiefen Einseitigkeit aufgetrieben. In ihrer Hochschätzung des Volksliedes überschossen einige Musikschriftsteller das Ziel und forderten nahezu, es solle alle Musik in Volksweise aufgehen, oder wie einer der Jüngsten sich ausdrückt, „Volkslied und Tanz" werden. Da wurde nachgestöbert, wo sich in Beethoven's Symphonien das „Volkslied" vorfinde, und an die höchsten, erfülltesten Formen musikalischer Kunst der unpassende Maßstab der Volksthümlichkeit gelegt! Das Nächstliegende, diejenige Gattung, welcher vor Allem und eigentlich Verjüngung durch's Volkslied Noth thut, übersah man: das Lied.

Es ist nahezu erschreckend, zu welcher Unnatur und Künstelei, zu welch raffinirtem, lügenhaftem Wesen das deutsche Lied in unsern Tagen gediehen ist. Das Lied, bestimmt der Hort des Einfachen und Echten, der Trost des Einsamen, der Cultus der Häuslichkeit zu sein, ist in eine Verzerrung geführt worden, von der man sich einen Begriff allenfalls durch Kücken's neuestes Werk, „Kind was bist du so erschrocken", verschaffen kann. Anstatt der einfachen Rythmik, die dem Liede zusteht, überall kokettes Verrenken und Syncopiren, anstatt ruhig maßhaltender Modulation ein irrlichtartiges Springen in die entlegensten Tonarten, statt herzlich schlichten Ausdrucks die hochgespannte Leidenschaft der französischen Oper. Am wenigsten künstlerwürdig, am beleidigendsten ist die namentlich durch Meyerbeer allgemein gewordene Unsitte, im Liede Dissonanzen, Accordenfolgen und rythmische Contraste zu verwenden, welche etwa als die letzten gewaltsamsten Mittel für dramatische Zwecke aufgespart bleiben sollten. Es wird einem dabei, als sähe man Kinder mit geschliffenen Dolchen spielen.

Hier ist der Ort, wo Rückkehr zum Einfach-Volksthümlichen Noth thut und Segen bringt. Mendelssohn's feiner, bewußter Geist hat das wohl erkannt, als er seine trefflichen „Volkslieder" schrieb. Blos die Bezeichnung ist ungenau, denn ein „Volkslied" kann nur genannt werden, was im Volke entstand und vom Volke gesungen wird. Mendelssohn's also überschriebene Gesänge sind „Lieder im Volkston". Wo die Sache so ersprießlich ist, wollen wir um den Namen nicht rechten, unterdrücken konnten wir aber unser Bedauern nicht über eine Ungenauigkeit, welche zu logischen und im Verlauf der Zeiten zu historischen Confusionen Anlaß geben muß.

Einen glücklichen Nachfolger im componirten „Volkslied" findet Mendelssohn in Johannes Hager.

Die Aufgabe solcher im Volkston componirter Lieder ist viel schwieriger, als sie Manchem dünken mag. Während wir das echte Volkslied wie ein Natur-

product aufnehmen, an dessen Waldesduft wir uns erquicken, ohne kleine elementarische Trübungen zu beachten, stellen wir an das componirte „Volkslied" zugleich künstlerische Ansprüche. Wir verlangen von ihm die ganze Ursprünglichkeit und Herzlichkeit des wirklichen Volksliedes und doch zugleich die maßvolle Bildung einer erworbenen Cultur. Im wirklichen Volkslied stört uns nichts von alledem, was ihm den, ich möchte sagen holzschnittmäßigen Charakter gibt, fehlerhafte Declamation, Widerspruch zwischen dem Inhalt und dem Tonausdruck, steife Harmonisirung — der Künstler jedoch muß, mit Vermeidung dieser Licenzen, uns den naturwüchsigen Kern auf der höheren Stufe künstlerischer Entwicklung wiederbringen. Man fordert also vom componirten Volkslied was vom echten, ohne ihm das Gleiche zu erlauben.

Hager, der eine warme, dichterische Auffassung mit einer gründlich technischen Musikkenntniß verbindet, war eben dadurch befähigt, die Aufgabe glücklich zu lösen. Die Hauptsache, der volksthümlich treuherzige Ausdruck, ist durchaus vorhanden und geht selbst, wo die Begleitung künstlicher wird, keinen Augenblick unter. Dies muß an componirten Volksliedern um so mehr hervorgehoben werden, seit neuere Componisten, wie Gumbert, Kücken (namentlich in den der Sängerin Treffz gewidmeten schwäbischen und fränkischen Volksliedern) u. A., kein Bedenken tragen, die schlichtesten deutschen Volkslieder durch affectirte Veränderungen, Zusätze und Vortragszeichen auf eine verletzende Weise zu entstellen. Der Bauerndirne im kurzen rothen Rock wird eine lächerliche Blondenhaube aufgesteckt, die Jacke des Fischers oder Jägers wird zum Frack travestirt, der Alphirt bekommt Lorgnette und Lackstiefletten. Daß doch das Reinste und Einfachste nicht rein und einfach durch die Hände dieser Leute gehen kann!

Das Hager'sche Heft enthält sechs Lieder. Dem ersten, „Wenn ich ein Vöglein wär'", liegt die alte Volksmelodie, die auch Schumann bearbeitet hat, zu Grunde. Der Aufschwung aber:

„Es vergeht keine Stund' in der Nacht,
Wo nicht mein Herz erwacht,
Und an Dich gedenkt!"

ist Hager's Eigenthum, und so prachtvoll zugleich und innig, daß der nachfolgende, an den Dessauermarsch erinnernde Gang etwas flach abfällt. Ein liebes Stück anmuthigheitrer Auffassung ist Nr. 2, „Röslein auf der Haiden", aus Herder's Sammlung, nicht nach Göthe, welcher wohlklingender den schnappenden Auftakt wegläßt. Wie Anfangs die junge, sehnsuchtstrunkene Liebe in dem Ausruf: „Es vergeht keine Stund' in der Nacht", empordrang wie eine Morgensonne, so zittert in der Klage des Schlußliedes:

„Alle Abend will ich sprechen:
„Wenn mir meine Aeuglein brechen
„O mein Lieb, gedenk' an mich!"

das dunkle Abendroth eines zum Sterben hoffnungslosen Gefühls. Diese beiden Stellen der Composition sind aus der Tiefe des Menschenherzens geholt, und müssen darum wieder das Menschenherz in seiner Tiefe bewegen. Sie halten Jeglichem, der Gleiches gefühlt, einen tönenden Spiegel entgegen, aus dem ihn sein eigen Bild mit so treuen festen Augen anschaut, daß sich die eigenen mit Thränen füllen. Das ist die schöne, schlichte Gewalt der Liebe zugleich und der Musik.

Vom Wiener Musikverlag.

„Ich muß ein bischen revidiren", sagt Junker Mephisto, als er ausgeschickt wird, für Gretchen einen Schmuck zu finden. Wir glauben kaum, daß es dem Trefflichen so sauer fiel, in unterirdischen Schauergewölben das funkelndste Geschmeide zu heben, wie es uns geworden, aus den hochaufgeschichteten Sendungen der Wiener Musikverleger einzelne bescheidene Edelsteine zu Tage zu fördern. Und dennoch schien uns die Musik in Oesterreich einigen Schmuckes längst würdig und bedürftig, um nicht neben den Schwesterkünsten allzu ärmlich einherzugehen. Im Innersten überzeugt, daß sich manch Glänzendes, wenn auch vielleicht auf verborgenen Plätzen vorfinden müsse, entschlossen wir uns, muthig ans Werk zu gehen und ein bischen zu revidiren.

Ehe wir zu den kleinern Erzeugnissen der Claviercomposition übergehen, erwähnen wir noch einige Ausgaben älterer Werke, welche dem Wiener Verlag zu hohem Lobe gereichen. Dahin gehört erstens eine Auswahl von acht der schönsten Mozart'schen Sonaten, welche, von G. Nottebohm sorgfältig revidirt, bei Mechetti erschienen ist. Wie erstaunlich gleichgiltig das musikalische Publicum sich in der Regel gegen die Correctheit und Authenticität einer Ausgabe verhält, wird Jedermann zugestehen, der die unermüdliche Anstrengung kennt, mit welcher man in der Wissenschaft und schönen Literatur die allmälige Reinheit eines Classikers herstellt. Dem Opfer an namenloser Zeit und Mühe, womit die Philologen den Urtext eines Autors herstellen, entspricht dann die ausschließliche Vorliebe und Entscheidung des Lesers für eben diese oder jene Ausgabe, welche ihm die Richtigkeit des Textes gewährleistet. Hingegen verschuldet die mangelhafte Technik des frühern Notenstichs, vereint mit der minder ernsten Auffassung unserer Kunst, oft eine jahrhundertlange, unbeirrte Herrschaft fehlerhafter Musik-Editionen. Dies war auch der Fall mit den landläufigen Ausgaben mehrerer Mozart'scher Sonaten. Durch eifriges Forschen und Vergleichen gelang es dem Componisten Nottebohm den wirklichen (oder doch höchst wahrscheinlichen Urtext) derselben herzustellen und sie dergestalt erst recht zur Zierde jeder Musiksammlung zu machen.

Wir nähern uns nun dem furchtbaren Heer von kleinen Clavier-Moskitos, welche, in immer bedrohlicherer Vermehrung begriffen, bereits die ganze Musikwelt zu bedecken scheinen. Fern sei es von uns, den Leser die Leiden mit durchmachen zu lassen, welche unsere nicht ganz schlechte Geduld bei der Beschau dieser Quälgeister erfuhr, so im Laufe von zwei Jahren zu Wien an das Tageslicht gekrochen. Unter diese zahllosen reichverzierten rothen, blauen, gelben, grünen Titelblätter mit ihren poetischen Namen, als da sind: Le Désir, la petite Coquette, la sérénité, Bouquet aux Dames, Plainte du petit Savoyard etc. etc., unter alle möchte man als einzig passendes Motto Lenau's Worte schreiben: „'s ist eitel Nichts, wohin mein Aug' sich wendet.“ Einen höheren Maßstab an diese Modedinge zu legen, waren wir sehr weit entfernt. Eine Masse leichter musikalischer Belletristik muß es immer und überall geben zum Salonbedarf eleganter Herren und Fräuleins. Daß solche Compositionen in der Regel Erzeugnisse des Handwerkes, nicht der frei schaffenden Begeisterung sind, auch darüber macht man längst kein Aufhebens mehr. Der Eine zimmert ein Impromptu, der Andere näht eine Phantasie, — wohlan, wenn sie nur gut genäht, wenn es nur gut gezimmert wäre! So jedoch herrscht die schleuderhafteste Ungeschicklichkeit in der Mehrzahl dieser Sachen, die sich nirgends durch eine bessere Harmonisirung, eine neue Cadenz, eine feinere Modulation von der ausgetretenen Heerstraße entfernen.

Bescheidet man sich aber mit dem Wunsch nach technischer Tüchtigkeit der Composition, so möchte man doch in unbeholfenen Formen wenigstens den Funken des Talents glimmen sehen! Das ist vollends die trostloseste Seite der heutigen Modemusik. Nicht Ein origineller Gedanke, kein selbstständiges Erfinden oder individuelles Fühlen, sondern stets nur neuer Aufguß auf längst gekochten und abschmeckend gewordenen Thee. Die Leichtigkeit, mit den einfacheren musikalischen Formen zu gebahren, hat durch die verbreitete Beschäftigung mit Musik ungemein überhand genommen und so wie heutzutage fast jeder gebildete Mensch ohne Mühe sein Gedicht zusammenbringt, so macht er auch sein Nocturno. Diese That wird zumeist in As- oder Des-dur begangen, mit Hilfe eines Neunachteltaktes, und unter den erschwerendsten Umständen von Cadenzen und Uebergängen, gegen welche die Reime „Sonne — Wonne“, „Herz — Schmerz“ noch bizarr erscheinen. Das tiefsinnig zürnende Wort, das Schiller wie einen Joviskeil gegen solche Gedichtmacherei schleuderte:

„Weil ein Vers Dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für Dich dichtet und denkt, glaubst Du schon Dichter zu sein?“

— es paßt bereits vollkommen auf die Musik.

Wirklich bedeutend dünkten uns unter den hiesigen Clavierstücken jüngeren Datums nur die Compositionen von Gustav Nottebohm. Von diesem, bisher nur sehr spärlich in die Oeffentlichkeit getretenen Tondichter sind vor längerer Zeit bei Haslinger ein Heft „Phantasiestücke“ und ganz kürzlich bei Mechetti

„drei Capriccios“ nebst einer Sammlung kleiner Charakterstücke „Fliegende Blätter“ erschienen. Diese Compositionen, welche wir unbedenklich zu dem Besten rechnen, was das sehr productive musikalische „Genre“ neuester Zeit hervorgebracht hat, sind ein wohlthuender Beleg, wie in kleinen Formen sich Geist, Charakter, Gefühl und eine vollendete Technik offenbaren könne. Daß Nottebohm nur mit kleinen Stücken hervortritt, welche leicht in dem Gedränge unwürdiger Namensvettern verloren gehen, darüber könnte man freilich mit ihm rechten, denn da eine solche Beherrschung des freien Instrumentalsatzes nicht anders als durch größere Arbeiten erworben werden konnte, so dürfte Nottebohm wohl im Stande sein, das verwaiste Fach der Sonate und der Kammermusik mit Tonwerken zu bereichern, die mit gleichem Rechte auf das Adelsdiplom: Styl Anspruch hätten, wie diese kurzen Impromptus.

Einen musikalisch gewichtigen Namen, der uns diesmal mit Clavierstücken überrascht, dürfen wir nicht übersehen; es ist S. Sechter mit seinem bei Witzendorf veröffentlichten „Bagatellen“. Der Achtung, welche wir diesem ausgezeichneten Theoretiker und Organisten stets gezollt, soll es nichts anhaben, wenn wir diese Clavierstücke geradezu ablehnen. Es sind entweder trockne contrapunctische Uebungen oder der Mehrzahl nach melodische Sätze freier Schreibart, welche in nichtssagenden Phrasen sich matt und phantasielos ergehen. Es muß rückhaltlos ausgesprochen sein, daß Compositionen, welche nichts als reinen Satz und contrapunctische Fertigkeit aufweisen, genau eben so wenig Kunstwerth besitzen, als jene von uns früher besprochenen liedmäßigen Mode-Compositionen über einfachen Accorden. Gegenüber dem Vorzug der makellosen Polyphonie auf der einen, steht der Reiz des Wohlklanges auf der andern Seite, beide aber treffen zusammen in der peinlichen Armuth ihres musikalischen Inhalts.

Die Durchsicht mittelmäßiger Lieder hat weniger Aufregendes, als die Bekanntschaft mit einer neuen Ladung von Clavierbagatellen. Ein Lied muß seinem Texte offenbar Hohn sprechen, oder unerträglich gemeinen Ausdrucks sein, vielleicht auch beide Eigenschaften kühn vereinigen, wenn es geradezu beleidigen soll. Die unabsehbare Mehrzahl von Liedern aber bewegt sich zwischen dieser tiefsten und der höchsten Stufe in einer Mittelregion hausbackener Dürftigkeit, der eine gewisse Correctheit oft nicht abzusprechen ist. Pflichtet man nun der Theorie von der rein dienstbaren Stellung der Musik unter den Texteswortten bei, so wird man ein Lied, welches sein Gedicht logisch wie declamatorisch richtig betont, nicht wohl zurückweisen können. In der That pflegt man gegen eine Musik, die sich blos als bescheidene Illustration zu einem guten Gedicht gibt, milder gestimmt zu sein, als gegen ein souverän auftretendes nichtssagendes Instrumentalstück, welches die Schuld seiner Existenz auch nicht zum Schein einem veranlassenden Höheren aufbürden kann. Wir aber nennen uns unbescheiden genug, vom Liede selbstständige musikalische Schönheit zu verlangen. Als Gluck die große nothwendige Reaction gegen die melodischen Uebergriffe der Italiener durchführte, schritt

er nicht auf, sondern hinter die rechte Mitte zurück, genau wie heutzutage Richard Wagner aus gleichem Princip, nur mit complicirteren Mitteln thut. Der seit Gluck's bekannter Dedication zur „Alceste“ allgemein gewordene Satz, der Text sei die „richtige und wohlangelegte Zeichnung“, welche die Musik lediglich zu coloriren habe, ist nur eine von tausend Proben, wie die musikalische Aesthetik sich fortwährend bildlich behilft. Ueber Bilder und Vergleichungen aber läßt sich ewig streiten. Jener Satz ist wahr gegenüber der Anmaßung einer souveränen Unabhängigkeit des Componisten vom Dichter, er ist falsch, sobald er diese Abhängigkeit in gleich enge Schranken bannen will, wie sie der Zeichner dem Coloristen zieht.

Damit, daß die Vocalcomposition in der bloßen Textestreue einen Maßstab für sich geltend machen kann, welcher bei Instrumentalmusiken nicht existirt, fallen eine große Anzahl Lieder außer unsere Besprechung, ohne daß wir sie deshalb sämmtlich verwerfen wollten. Wunderlich Zeug ist freilich darunter. Da sind z. B. aus der „Amaranth“ von einem der unverbesserlichen Gegner, welche dies gefühlvolle Gedicht leider noch immer zählt, sieben Lieder, offenbar in zweideutiger Absicht, componirt worden. Die Freunde des Dichters hoffen jedoch, daß auch dieser Streich machtlos an ihm abgleiten werde. Viel freundschaftlicher handelt ein anderer Wiener Componist, indem er bei der Betonung eines sentimentalen Gedichtes von Klesheim, „I hab a mol a Ringerl kriegt“, die bekannten Eigenthümlichkeiten dieses Poeten sich als Tondichter anzueignen strebt und eine Musik liefert, die, ohne Scherz, noch Klesheimischer ist, als das „Schwarzblattel“ selber. Noch an einigen anständiger, aber nicht minder auffallend gekleideten Erscheinungen eilen wir vorüber, z. B. an einem „blinden Bettler“, der eigentlich eine concertante Violinetüde mit zufälliger Begleitung einer Menschenstimme ist, — an drei Robert Schumann gewidmeten Liedern, welche ungemein glücklich gerade diejenigen Eigenschaften vereinigen, die Schumann an Gesangstücken nicht ausstehen kann. Desgleichen passiren wir einen Bertram-artig ausstaffirten mit Theaterdonner und Colophoniumblitzen arg hantirenden „Gott im Ungewitter“, und eine Composition „Uhlandischer Frühlingslieder“, welcher der Zopf dergestalt hinten hängt, daß sie ihn, wie jener ehrwürdige Araber seinen Bart, von der Erde aufzunehmen und in den Gürtel zu stecken genöthigt ist.

Endlich grüßen uns freundlichere Gesichter. Dessauer kömmt mit einem ganzen Blumenkorb frischer Nelken und Reseden. Dieser echte Lyriker unter unsern Componisten spendet uns seit vielen Jahren Blüthen eines reichen, ursprünglichen Talentes, so wie einer unversiegbaren Gemüthsfrische. Obwohl sie Alle einer großen Beliebtheit sich erfreuen, können wir doch unsere besondere Vorliebe für die in früherer Zeit bei Müller erschienenen „Slavischen Lieder“ nicht verschweigen. Neuestens hat Dessauer unter anderm „drei zweistimmige Lieder“ bei Mechetti veröffentlicht. Eines dieser Duette betont die Perle der

Göthe'schen Lieder: „An den Mond." Die edle, sinnig sanfte Melodie, welcher die tiefere Stimme jedesmal mit zwei feierlich getragenen Halbnoten gleichsam voranleuchtet, ist musikalisch und poetisch trefflich. Nur klingt uns (da Dessauer die Duette einsichtsvoll in Strophenform gesetzt hat) das, dem Anfang des Göthe'schen Gedichtes so entsprechende Thema für den Schluß nicht bedeutsam genug. Welche Melodie der Welt könnte sich aber auch als ebenbürtig neben den Strophen sehen lassen:

„Selig wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält,
Und mit dem genießt,
Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht."

Solche Worte vermag die Musik nicht mehr zu heben, sie kann dieselben nur verstecken, oder von ihnen versteckt werden. — Je herzlicher wir unsere Freude an Dessauer's unversiegbarer Melodie äußerten; um so weniger dürfen wir eine Gepflogenheit des geschätzten Componisten übergehen, welche jene Freude manchmal herabstimmt. Er bringt nämlich bei durchcomponirten Liedern nach dem ersten Satz, den er am Schluß zu wiederholen pflegt, manchmal einen Mittelsatz von keineswegs gleicher Höhe, sondern nur zu oft von sehr alltäglichem Ausdruck. Es entschlüpfen ihm da Cadenzen, Uebergänge, sogenannte „Drucker", durch welche manch' gefeierter Liedercomponist uns vorschnell ausplaudert, daß ihm höhere musikalische Bildung fehle. Da dieser Vorwurf Dessauer bekanntlich nicht trifft, so können wir den Grund solcher Ungleichheiten nur in einer Bequemlichkeit suchen, welche die Mühe scheut, von einem grünen Ufer zum andern auch eine stattliche Brücke zu bauen.

Das wärmste Lob verdienen zwei neue Liederhefte von Hoven, welche kürzlich bei Mechetti erschienen sind (6 Gedichte von Chamisso, op. 47, in zwei Heften; 7 Gedichte aus dem „neuen Frühling" von Heine, op. 45). Wenn Dessauer rein lyrische Ergüsse des subjectiven Empfindens liebt und mehr die Totalstimmung des Gedichts componirt, als dessen einzelne Schattirungen, so wählt Hoven gerne Stoffe, die, weit entfernt sich freiwillig in musikalische Falten zu schmiegen, dem Componisten was zu rathen und aufzulösen geben. Sein Bestreben richtet sich dann mit Vorliebe auf die geistreiche Wiedergabe des Einzelnen, das charakteristische Hervorheben feiner Beziehungen und Gegensätze, endlich auf das dramatische oder epische Ausmalen der Situation. „Der Zopf" erscheint bereits in zweiter Ausgabe. Wen hat in dieser derben Humoreske nicht schon die Unerbittlichkeit ergötzt, mit welcher der Refrain: „Der Zopf, der hängt ihm hinten", auf den immer steigernden Tumult allzeit richtig wieder in G-dur mit altfränkischer Zierlichkeit sich einstellt!

Tanzmusik und die Söhne von Strauß und Lanner.

Wenn von der Musik in Oesterreich die Rede ist, kann ohne arge Lücke die Tanzmusik nicht übergangen werden. Abgesehen davon, daß wir nicht zu den Verächtern derselben gehören — denn auch die Walzerform ist ein weißes Blatt, worauf Geist- und Schwungvolles geschrieben werden kann — behauptet die ausgezeichnete Pflege der Tanzmusik in Oesterreich eine höchst charakteristische und hervorragende Stellung in unserem Musikleben. Der leichtbeschwingte Sinn der Wiener hat in den Compositionen Strauß' und Lanner's seinen echtesten musikalischen Ausdruck gefunden und ist zum Theil in ihnen historisch geworden. Ohne dem Lande, dessen Himmel „voller Geigen hängt", ohne Böhmen nahe treten zu wollen und seinem liebreichen Labitzky, es ist doch allezeit Wien, wo die Tanzmusik mit glänzendster Begabung cultivirt wurde. Keine europäische Hauptstadt kann hierin mit der österreichischen in die Schranken treten. Ist diese Kunstgattung auch zweifellos eine untergeordnete, so kann sich Wien doch rühmen, gerade sie am vollkommensten repräsentirt zu haben*).

Natürlich haben wir damit nicht die bloße Technik im Auge, die für Tanzmusik leicht genug erworben wird, sondern gerade deren poetische Beseelung und selbstständig musikalische Schönheit. Dieser Standpunkt wünscht also nicht, den Walzer im Tanzesflug zu erproben, sondern in beschaulichem Genuß ihn als Musik anhören zu können, eine Befriedigung, die uns in jeder Production von Alt- oder Jung-Strauß geworden ist, welcher wir beiwohnten. Ein schöner Tanz gehört zu den vielen leichten Dingen, die nicht Jedermann trifft. Der engste Rahmen und die unerbittlichsten Bedingungen, die es in der Musik gibt, heißen im Walzer den Componisten mit dem ersten Taktschlag die volle Erfindung einsetzen, sie alsdann ohne fruchtbare Benützung frisch gepflückt wegwerfen, und so immer wieder neu gewinnen und vergeuden. Wem nichts einfällt, der kann keinen Walzer machen, — hingegen sind Messen und Motetten bekanntlich in diesem Zustand schon geschrieben worden.

Eigenthümlich ist die Erscheinung, daß, nachdem Lanner und Strauß, die Bannerträger des „alten Wiens", abgerufen wurden, ihre Söhne an die verwaisten Plätze traten.

---

*) Wie alt und lange verdient der Ruf der Oesterreicher im Fach der Tanzmusik sei, lehrt ein Blick auf die Geschichte des Minnegesanges im 13. Jahrhundert. Die österreichischen Minnesänger (besonders Nithart, Burkart von Hohenfels, Tannhäuser) waren am ausgezeichnetsten in den „Tanzliedern", welche nach Benecke's Vermuthung ihren Hauptreiz in den glücklich erfundenen Melodien hatten. Der Dichter sang dieselben beim Tanze vor, ein Amt, das selbst Leopold VII. und Friedrich II. nicht verschmähten.

Lanner's Sohn, August, ist seit Kurzem dem Beruf seines Vaters gefolgt. Im Instrumentiren und Dirigiren nicht ungeschickt, hat er als Componist bisher wenig Originalität geoffenbart. Mit dem Ausspruch, ein Künstler habe das Talent seines Vaters „geerbt", meint man wunderlich genug ein Talent, das der Sohn ganz unabhängig von jenem des Vaters für seine Person mitgebracht habe. Unser jugendliche Capellmeister tritt in einigen seiner Compositionen diesem unjuristischen Mißverstand entgegen. Er betrachtet sich als Erben im gesetzlichen Sinn und gebahrt mit den Ideen seines verstorbenen Vaters als nunmehr rechtmäßiger und unbeschränkter Eigenthümer. Daß die Erinnerung von vielen Tausenden als Hypothekarschuld darauf laste, scheint ihn, wie viele andere Erben, nicht weiter zu geniren.

Strauß' Sohn, Johann, trägt jetzt rühmlich den nicht leichten Schmuck seines Namens. Die Melodienfülle und Ursprünglichkeit des Vaters nicht erreichend, hat er doch ein unläugbares Talent sehr geschickt angebaut und an die Tanzcomposition ein Capital von Kenntniß und Geschmack gewendet, wie es diesem geringgeschätzten Kunstfach vordem meilenfern blieb. Jenen mißlaunigen Alterthümlern, deren Einseitigkeit so weit geht, mit Krüger selbst die Tanzmusik unserer Zeit tiefgesunken zu sehen, sollte man mit beschämender Großmuth des jüngern Strauß „Liebeslieder" zum Ständchen bringen.

Und dennoch, — wir sehen diesen talentvollen, geschickten Componisten auf bedenklichem Weg. In seinen neuen Walzern findet sich häufig ein falsches Pathos eingeschmuggelt, das in der Tanzmusik gänzlich ungehörig, beinahe verstimmend auf den Hörer wirkt. Dem reißend angewachsenen Raffinement des musikalischen Geschmackes Rechnung tragend, weisen wir keineswegs auf die „Ländler" und „Deutschen" von ehedem hin, deren schüchterne Melodien die Flöte führte und welche mit einem einzigen verminderten Septimaccord Alles zum Stillstehen gebracht hätten. Allein jede Würze muß ihr Maß finden, vor allem im guten Geschmack, dann überdies in den Bedingungen der bestimmten Kunstgattung. Die von Posaunen herausgestoßene klägliche Accordenfolge, welche den zweiten Theil von Nr. 1 der „Schallwellen" bildet, fände allenfalls Anwendung bei Opernfinalen, worin es besonders blutig zugeht; in einem Walzer ist sie abscheulich. Selbst Themen, wie die ersten der „Wellen und Wogen", „Schneeglöckchen", „Novellen", mit ihren langgestreckten, achttaktigen Motiven, ihren ächzenden verminderten Septimen- und Nonen-Accorden, ihrem Posaunen- und Paukendonner sind nicht mehr tanzgemäß. Nicht alles, was im Dreivierteltakt spielt, ist darum ein Walzer. Herr Strauß scheint diese Beschränkung aufheben zu wollen, — wir glauben kaum zu seinem Vortheil. Wie verblaßt der Beifall, den solche Novitäten durch den Reiz der Neuheit und ihrer Instrumentirung ernten, neben dem gesunden Jubel, wenn darauf ein Walzer vom alten Strauß oder Lanner erklingt! Diese herzensfrohe und dabei maßvolle, vornehme Haltung, wie sie uns jüngst zufällig in dem ersten „Romantiker" von Lanner überraschte, schlägt Dutzende der neuen Walzer-

Requiems von Strauß Sohn. Von Tadelsucht am weitesten entfernt gegenüber einem Kunstgenre, das der Kritik etwas seitab liegt, konnten wir hier den Wunsch nicht unterdrücken, der beste Walzercomponist der Gegenwart möchte eine falsche, wohl nur momentan eingeschlagene Bahn verlassen. Dieser Wunsch entsteht wesentlich im Interesse des musikalischen Geschmacks des großen Publicums, welches hier, im täglichen Verkehr mit Strauß, die überwürztesten Tanzmusiken bald noch zu einfach finden wird. Wenn Strauß den Walzer in der Art der „Schallwellen" fortbildet, was soll Meyerbeer für seine nächsten Opern übrig bleiben? Eine Kunstgattung wird weder im Inhalt noch in der Form bereichert, wenn man ihr ein Pathos aufzwingt, dem ihr Wesen widerstrebt. Ist aber erkünstelte Großartigkeit überall vom Uebel, so wird sie geradezu Ruin für jene leicht beschwingten Tonwesen, deren Bestimmung es ist, schöne Tänzerinnen mit Frohsinn, Scherz und Anmuth zu umklingen. Halte darum Jeder die Grenzen rein und verhüte Verschleppungen aus fremdem Gebiet: vor dem gebildeten Schönheitssinn steht die Verpolkung des Opernstyls und die Heroification der Tanzmusik auf Einer Stufe.

Die Wiener Concert-Saison 1852—1853.

Wir betrachten die Leistungen, mit welchen eine Stadt von reichen und geordneten Musikkräften im Verlauf eines Jahres vor die Oeffentlichkeit tritt, als nichts Vereinzeltes, mag ihr Zusammenhang noch so wenig beabsichtigt oder erreicht worden sein. Die jeweilige Anzahl der Orchesterproductionen und der Virtuosenconcerte, der Instrumentalstücke und der Gesänge, der älteren Classiker und der Zeitgenossen, der einzelnen Schulen und der Kunstgattungen, gruppirt sich mit der Zeit zu statistischen Verhältnissen, welche für die Richtung und Werthschätzung eines Musiklebens maßgebend werden. Unser letztes Concertjahr wird sich solch einer ästhetischen Sylvesterabendpflicht nicht entziehen können, welche mit freimüthiger Gerechtigkeit das Geschehene eines Lebensabschnittes prüfend zurückruft und Gutes gegen Böses abwägend die Bilanz zieht, so als Ueberschuß dem nächsten Jahr zu Gute kommt oder als Deficit zu verdoppelter Anstrengung einladet.

Der Maßstab für die musikalische Macht und Höhe einer Stadt (die Oper bleibt von unserer Betrachtung gänzlich ausgeschlossen) sind ihre Aufführungen jener großen Werke reiner Instrumentalmusik, in welcher die deutschen Meister ihre höchsten Ideen niedergelegt haben. Die großen Orchesterproductionen sind der wahre Stamm, welchen alle kleineren singenden und klingenden Erscheinungen nur mit dem zufälligen Reiz des Laubgewindes umranken und die für den Concertsaal dasselbe gelten, was die Tragödien der Classiker für das recitirende Schauspiel.

Die einzige Körperschaft, die uns solche Instrumentalwerke vorführt, ist die Gesellschaft der Musikfreunde. Schon aus dieser Wirksamkeit allein erhellt die musikalische Suprematie, die sie in Wien ausübt und keineswegs einem langjährigen Bestande, sondern ihrem neuen Aufschwung verdankt. In Sachen der Kunst ist jede Oberherrschaft stets eine factische. Eine Persönlichkeit oder Corporation bemächtigt sich im Gefühl ihrer Ueberlegenheit eines verwaisten Platzes und leistet energisch das Nothwendige, bringt das einzige Gute oder relativ Beste. Die „Gesellschafts-Concerte“, welche einst neben Nikolai's „philharmonischen Concerten“ verschwanden, haben deren Stelle nunmehr mit entscheidendem Erfolg eingenommen, und setzen für den Abgang jener glänzenden Persönlichkeit, ihrerseits die Stabilität einer hochgeachteten Firma. Die Gesellschaft der Musikfreunde, wie sie aus der tödtlichen Lethargie von 1848 und 1849 sich zu ihrem gegenwärtigen Bestand reorganisirt hat, ist für die Kunstzustände Wiens ein so außerordentliches Resultat, daß Jemand, der die Hindernisse dieses Aufschwungs nicht in ihrem ganzen Kettengehänge kennt, ihm kaum vollkommen gerecht zu werden vermag. Alles, was wir in Wien an größerer Instrumentalmusik hören, verdanken wir, wie gesagt, der Gesellschaft der Musikfreunde. In diesem Ruhme liegt aber auch ein verpflichtendes Moment, nämlich wirklich so viel und solches vorzuführen, als dem Bedürfniß des Publicums und dem gegenwärtigen Stand der Tonkunst entspricht. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte so rasch als möglich, was die „Gesellschaft“ in letzter Saison geleistet.

Sie gab acht Concerte (nämlich vier „Gesellschafts-“ und eben so viel „Spirituel-Concerte“, eine Unterscheidung, die nur auf Aeußerlichkeiten beruht, daher schicklicher vermieden wäre). Bei der ungewöhnlichen Theilnahme, welche das Publicum diesen Aufführungen zollte, möchten wir glauben, daß ihre Zahl sich bis auf zwölf vermehren ließe, wodurch nicht nur die Virtuosen-Concerte eine einschränkendere Concurrenz erführen, sondern auch manche Composition im Gesammtprogramm ein Plätzchen oder Gegengewicht erhielte, welche in kleinerem Cyclus unberechtigt oder vereinzelt dasteht.

Von den acht Symphonien, welche die Gesellschaft diesmal brachte, waren drei von Beethoven (Es-dur, A-dur, B-dur); drei von Mendelssohn (A-dur, A-moll, Lobgesang); eine von Mozart (Es-dur) und eine von H. Esser. Gegen diese Wahl ist nichts einzuwenden, die starke Vertretung Mendelssohn's dankbar hervorzuheben, sowie die Bereitwilligkeit anzuerkennen, mit welcher das Manuscript eines begabten und gewissenhaften einheimischen Componisten vorgeführt wurde. Weniger einverstanden sind wir mit der Auswahl der 8 Ouverturen, von welchen wir nur zwei unbedingt willkommen heißen konnten: Mendelssohn's zaubermächtige „Fingalshöhle“, die schon durch ihr echt symphonistisches Hauptmotiv zu den bedeutendsten nach-beethovenschen Erfindungen gehört, und die sehr selten gehörte Ouverture in C op. 124 von Beethoven. Sollte Gluck durch ein Instrumentalwerk repräsentirt sein, so war die Ouverture zur

Iphigenia jedenfalls die beste Wahl. Entschiedenen Protest legen wir gegen die Titus-Ouverture, die doch, gelinde gesagt, allzu bekannt ist, um bei den Besuchern der Spirituel-Concerte auf Theilnahme rechnen zu dürfen. Selbst Weber's glanzvolle „Euryanthe“ dünkt uns nicht so langentbehrt, als daß sie unter acht Ouverturen nothwendig wäre. Wenn vollends die französische Schule Gluck's unter acht Ouverturen mit drei repräsentirt ist (Catel's „Semiramis“, Cherubini's „Abencerragen“ und „Elisa“), so ist dies ein unverhältnißmäßiges Vordrängen dieser charaktervollen, aber zum Ueberdruß abgespielten Gruppe. In diesem Beispiel tritt der Unterschied zwischen dem absoluten und dem relativen Standpunkt der Beurtheilung recht auffällig hervor. Unter zwölf Ouverturen sind zwei Cherubinische recht wohl am Platze, unter achten nicht mehr. So ließe sich aus den von uns recusirten Stücken des diesjährigen Gesellschaftscyclus ein ganz hübsches Concert zusammenstellen, welches dennoch aus dem Gesichtspunkte einer zu erfüllenden höheren Aufgabe nicht zu rechtfertigen wäre. Ein Kunstinstitut, das nicht blos „Concerte gibt“, sondern in zusammenhängendem Wirken eine Mission hat, fehlt schon, wenn es Gutes bringt, wo Besseres oder Dringenderes warten mußte.

Die Wahl der concertanten Compositionen war (mit Ausnahme zweier: Romberg's süßlich seichtem Violoncelltraum und einer übereilten Hornphantasie unseres talentvollen Hager), ausgezeichnet glücklich. Während uns S. Bach's Tripelconcert den ganzen Reichthum einer früheren Virtuositätsepoche in deren tiefsinnigstem Repräsentanten erschloß, begrüßte uns in Mozart's „Concert für Violine und Viola“ eine der genialsten Arbeiten dieses feinsten aller modernen Contrapunktiker, dessen weniger bekannte Instrumentalsachen zu Gunsten seiner Gesänge nur zu oft zurückgesetzt werden. Was Vieuxtemps' Violinconcert in E (1. Satz) betrifft, so freut es uns, daß die Gesellschaft diesem geistreichen, romantischen Pariser gastfreien Empfang gewährte, ohne Furcht, dadurch ihr „weißes Hermelin der alten Schule“ zu beflecken. Nur gegen das Aufführen einzelner Sätze müssen wir uns erklären. Solch dilettantenhaftes Zerreißen eines Ganzen ist einer Künstlergesellschaft unziemlich, welche zusammenhängende Werke vollständig oder gar nicht bringen sollte. Eine principielle Ausschließung des Virtuosenthums aus den Gesellschaftsconcerten, wofür sich manche Stimme erhebt, schiene uns engherzig, ja nachtheilig. Man sollte es, nach dem erfolgreichen Vorgang der Leipziger Gewandhausconcerte, nicht unterlassen, wirklich bedeutende Virtuosen zur Mitwirkung einzuladen, sie jedoch an den Vortrag classischer Werke mit vollem Orchester zu binden.

Von den Gesangsoli möchten wir nur die Wahl der Sopran-Arie von S. Bach und der Baßarie mit obligatem Contrabaß von Mozart vertheidigen. Die Bravour-Arien der Königin der Nacht, des Sesto u. dgl. sollten in den Spirituel-Concerten nicht vorkommen. Der ästhetische Protest, daß diese Arien einmal schön waren, oder auch daß sie nie schön waren, gleichviel, ist hier weniger maß-

gebend, als die Betrachtung, daß Opernstücke nur mit größter Einschränkung im Concertsaal zuzulassen sind, indem der Wegfall des dramatischen Zusammenhangs, des Costüms, der Scene, der Decorationen das Verständniß verwirrt, den Eindruck verkümmert. Am allerwenigsten dürfen aber Stücke aus allbekannten Opern, die man im Theater hören kann, den kostbaren Raum eines aus vier Nummern bestehenden Concerts einnehmen. Nur aus classischen Opern, die hier nicht oder nicht mehr bekannt sind, wird man Soli oder Ensembles in der richtigen Erwägung bringen können, daß man das Publicum auch durch eine Photographie zu Dank verpflichte, deren Original zu sehen ihm niemals vergönnt ist. Gluck, Händel, Spontini, Cherubini, Spohr, Mendelssohn u. A. bieten hier reiche Fundgruben. Der Eindruck von Mozart's „Misericordias" in D-moll erwies die treffliche Wirkung, welche ein geistlicher Chor zwischen weltlichen Compositionen übt, und dürfte als Fingerzeig gelten, wie man auch auf ältere Kirchenmusiken deutscher und italienischer Schule zurückgehen könnte, ohne in die Tendenz streng historischer oder geistlicher Concerte zu gerathen.

Von größeren Gesangwerken brachte die „Gesellschaft" Mendelssohn's strahlend schönen „Lobgesang", dessen Erfolg hoffentlich die „Walpurgisnacht" und die einzelnen Psalmen desselben Meisters nachziehen wird. Die Wahl von Beethoven's vollständiger „Prometheusmusik" war ein Mißgriff. Durch die liebenswürdige Ouverture ist das ganze Werk für Genuß und Erinnerung so hinreichend wie vortheilhaft repräsentirt. Wenn es schon mit der Aufführung von declamationsverbundenen Zwischenactenmusiken sein Schwieriges hat, so steigert sich dieses bei einer Ballet-Composition, welche Schritt vor Schritt die Vorgänge auf der Bühne commentirt, zum Bedenklichen. Ist aber die Balletmusik unbedeutend, zopfig und einer für unsere Anschauung geradezu lächerlichen mythologisch-allegorischen Action dienstbar, dann gibts nicht einmal mehr etwas zu bedenken. Daß es auch belehrend sei, das schwache Gelegenheitswerk eines Meisters zu hören, wer läugnet es? Allein die Aufführung solcher Compositionen ist ein Verrath an dem Genius des Mannes zu Gunsten seines Namens. Alle irdischen Dinge gedeihen nur in Selbstbeschränkung. Die Concertdirection muß ihr Programm als einen schmalen, sehr kostbaren Baugrund ansehen, auf dessen Vertheilung Viele ein gutes Anrecht besitzen, und welcher dennoch nur wenig zerstückelt werden darf. Auf solchem Grunde muß kein chinesischer Pavillon stehen, wenn ein Palast Platz gehabt hätte.

Das Verhältniß der absolut ästhetischen Aufgabe einer Concertdirection zu ihrer historischen Verpflichtung ist ein sehr delicates. Wie alle geistigen Beziehungen, welche einer lebendigen Strömung unterliegen, so läßt auch diese sich nicht mit gesetzlicher Schranke feststellen, sondern muß dem feinen Gefühl einer leitenden Persönlichkeit überlassen bleiben. Regelnde Gesichtspunkte lassen sich jedoch geben. Wir möchten in Kunstsachen den historischen Standpunkt (im Gegensatz zum absolut ästhetischen) in weiterem Sinne aufgefaßt und auf Alles

ausgedehnt wissen, was durch Bedeutsamkeit seines Inhalts Anspruch auf Kenntnißnahme des Publicums hat, wenngleich es dessen Geschmack nicht mehr oder noch nicht sympathisch sein sollte. Wie Janus muß der Concertdirector vor und hinter sich schauen. Hinter sich, damit er die großen Thaten unsrer Altvordern nicht durch Vernachlässigung in unserm Bewußtsein vertilge. Vor sich, in dem Sinne, daß er nichts ignorire, was über kurz und lang doch gekannt und gebracht werden muß, weil es classisch ist, ehe noch der Verlauf eines halben Jahrhunderts ihm die Anerkennung der Classicität umgehängt. Es ist also geradezu die berechtigte Gegenwart, für welche wir Berücksichtigung verlangen, die aber durch indolentes oder durch animoses Ignoriren zur ungewissen Zukunft gestempelt wird. Handelt es sich um ein Abwägen, so ist dem Publicum die Bekanntschaft mit den hervorragenden Geistern, von denen die musikalische Bewegung der Gegenwart ausgeht, viel wichtiger als die Erinnerung an die historisch gewordenen Größen zweiten und dritten Ranges, die für unsere Großväter schufen. Nur der Musikhistoriker kann auf einsamer Stube allem Bedeutenden verflossener Zeiten nachstöbern, dessen Kenntniß seinen Beruf bildet. Eine Concertdirection kann aber unmöglich die ganze musikalische Staatsschuld der Vergangenheit zahlen, sie trachte nur, selbst keine neuen Schulden zu machen.

Eine Schuld ist's aber und ein Verschulden, daß die „Gesellschaft der Musikfreunde“ die Werke lebender Componisten gänzlich ignorirt, welche in der kleinsten deutschen Musikstadt längst gekannt und gewürdigt sind. Beginnen wir mit Robert Schumann. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ hat auch nicht ein einziges seiner Orchester- oder Gesangstücke noch gebracht, von deren Anzahl und Mannigfaltigkeit ein Blick in jeden Musik-Catalog überzeugen kann. Weit entfernt, hier etwa die Vorzüge Schumann's entwickeln zu wollen, und jedwede Vorliebe bei Seite lassend, citiren wir einfach die Thatsache, daß Schumann von allen spruchfähigen Stimmen als einer der geistvollsten und eigenthümlichsten Tondichter der Gegenwart anerkannt, und von dem musikgebildeten Publicum ganz Deutschlands als solcher gehegt und verehrt wird. Eine Concertdirection, welche Schumann verwerfen zu dürfen glaubt, hat keine Ahnung von der Kunst, oder sie kennt Schumann nicht einmal, und dann hat sie keine Ahnung von ihrem Beruf. Man liebt es hier vielseitig, die Hochstellung Schumann's als Parteisache anzusehen und ihm neue, unerhörte Principe in der Instrumentalcomposition zuzuschreiben, ähnlich denen, welche Richard Wagner in der Oper verfolgt. Nur gänzliche Unkenntniß kann so sprechen. Schumann verfolgt in seiner Orchester- und Kammermusik kein anderes Princip als Mozart: das der reinen, gegenstandlosen Musik. Er hat mit Richard Wagner nichts gemein, als eine hervorragende Befähigung und das Unglück, Herrn Franz Brendel zum enthusiastischen Freund zu haben.

Anders ist's mit Richard Wagner. Diesen in seiner eigenthümlichen Wirksamkeit vorzuführen, ist Sache der Operndirectionen, und der „Tann-

häuser" ist ein Werk, das es, auch abgesehen von der unleidlich gewordenen Berühmtheit seines Autors, durch eigenen Werth verdient. Als Instrumentalcomponisten stellen wir Richard Wagner keineswegs hoch. In allen seinen Ouverturen offenbart sich die Unfähigkeit, symphonische Form zu beherrschen, eine Unfähigkeit, die er, wie vieles andere, mit Meyerbeer theilt, so wenig er es Wort haben will. Die „Tannhäuser"-Ouverture glänzt durch interessante Motive und eine zauberische Instrumentirung; als symphonisches Werk ist sie schwach, weil sie nicht entwickelt, sondern zusammensetzt, ihre Themen die Kenntniß der Oper voraussetzen und ihre brillante Schlußfiguration des Pilgermarsches ein stylistisches Unding ist, Virtuosenumspielung für's Orchester übertragen, instrumentirter Thalberg. Nun ist aber diese Ouverture, seit den zehn Jahren, daß der Tannhäuser geschrieben ist, das Entzücken von halb Deutschland, — in Prag hat sie Anlaß zur Einstudirung der ganzen Oper gegeben — sie ist das interessante Werk eines hochbegabten, originellen Mannes, der gegenwärtig zu den berühmtesten Operncomponisten zählt und seit fünf Jahren die musikalische Welt so sehr in Bewegung gebracht hat, daß sein Name Parteizeichen und seine Werke Tagesgespräch sind. Wagner ist deshalb, in ganzen Opern oder doch in Bruchstücken bereits überall vorgeführt worden, wo von Musik die Rede sein kann, — nur in Wien nicht. Und doch ist der Drang, sich mit dem merkwürdigen Manne bekannt zu machen, so natürlich, daß der Walzercomponist Strauß sich veranlaßt sah, die berühmte Tannhäuser-Ouverture und einen Chor aus „Lohengrin" im Volksgarten spielen zu lassen. Wir können aber doch nicht annehmen, daß die „Gesellschaft der Musikfreunde" es den Promenade-Orchestern überlassen wolle, für die künstlerischen Bedürfnisse des Publicums zu sorgen. Meint die Direction, Schumann, Wagner u. A. werden dem großen Publicum nicht zusagen, so kann sie möglicherweise Recht haben, daran liegt nichts. Gehört muß man sie haben. Die Literatur der Gegenwart besitzt sehr ähnliche Erscheinungen. So gehört Fr. Hebbel zu jenen anerkannten Größen, welche von Vielen auf das Heftigste angefochten, von Wenigen ohne Einschränkung gepriesen werden. Welche Bühne, die ihre Aufgabe begreift, dürfte es aber wagen, oder hätte es gewagt, ihr Publicum mit Hebbel nicht bekannt zu machen?

Nur dadurch kommt Schwung und Pulsschlag in das Musikleben einer Stadt, wenn ihr neben dem überkommenen Classischen alles Bedeutende der neueren Zeit, und huldige es selbst einer befremdenden Richtung, vorgeführt wird. Ob der Musiker Beethoven's Symphonien (die er ohnedies auswendig kennt) einmal mehr oder weniger hört, ist für seine Bildung von viel geringerem Einfluß, als daß ihm in bedeutsam neuen Gebilden zum ersten Mal die sinnigen Züge jener Tondichter entgegentreten, die ja ohne Beethoven gar nicht möglich gewesen wären. Für den Fall aber, daß die Gesellschafts-Direction uns vielleicht der Eile beschuldigen sollte, bemerken wir einfach, daß Schumann bereits zwanzig Jahre, Berlioz über zwanzig Jahre, R. Wagner etwa fünfzehn Jahre

thätig ist. Eine Erfrischung unseres Concertwesens nach dieser Richtung halten wir für nothwendig und die namhaftesten Künstler in der „Gesellschaft der Musikfreunde" theilen unsere Ansicht. Möge es ihnen gelingen, das unberufene Uebergewicht dilettantischer Elemente, welche sich dem Vernehmen nach oft geschäftseifrig in Fragen eindrängen, die nur vom Standpunkt der Kunst entschieden werden können, in schicklicher Weise zu mäßigen.

Als Eintheilungsgrund für die übrige bunte Reihe von Concert-Leistungen wählen wir nicht deren relativen Werth, sondern das viel bedeutungsvollere Moment der Stetigkeit. Es ist nämlich für die musikalische Bildung einer Stadt von größtem Gewicht, daß ihre besseren Aufführungen sich durch periodische Wiederkehr zu etwas Bleibendem gestalten. Dadurch werden sie nicht nur genöthigt, für ihre Gesammtthätigkeit im höheren als dem gewohnten Sinn ein Programm zu befolgen, sondern auch geeignet, im Geiste des Hörers einen Zusammenhang zu vermitteln, welcher das Gehörte ästhetisch oder kunstgeschichtlich an ein Früheres anschließt, in ein Nachfolgendes überleitet. Der Eindruck kann nicht mehr spurlos verrauschen und mögen diese Aufführungen nun in dem großen Rahmen alljährlicher Musikfeste oder in der engeren Bewegung von wöchentlichen Orchester- und Quartettproductionen kreisen, immer ist's ihre Stetigkeit, der sie die gute Hälfte ihrer bildenden Kraft verdanken. Aus solcher Wiederkehr erwächst zuvörderst eine Gewohnheit des Guten und aus dieser das Bedürfniß desselben. Ueber eine angemessene Gruppe solcher Concertreihen verschiedener Richtung muß eine Stadt verfügen können, welche auf ein selbsteigenes musikalisches Leben Anspruch macht. Sie muß ein Capital gediegener Musik besitzen, auf das sie alljährlich mit Sicherheit rechnen kann, und welches vom Zufall unabhängig dasteht, möge dieser nun als unterstützend ersehnt, oder als hemmend gefürchtet werden. Die Zufälligkeit ihrer musikalischen Existenz ist der traurige Theil der Provinzialstädte, deren künstlerischer Zustand meistens von den jeweiligen Elementen ihrer Societät abhängig erscheint. In Residenzen hingegen bildet die Stetigkeit classischer Aufführungen ein zwar verklingendes, aber nicht vergängliches, wahrhaftes Monument. Während es als Kunstwerk nach Oben strebt, dient es nach Unten als Schutzdamm gegen die angrenzende Virtuosenfluth, deren Ueberschwemmung man sich im Herbst und Frühjahr gefallen lassen muß, wie irgend ein anderes nach Naturgesetzen wirkendes Unheil.

Von den stabilen Musiken in Wien stehen den „Gesellschafts-Concerten" zunächst die von den Herren Hellmesberger, Durst, Heißler und Schlesinger veranstalteten Quartettproductionen.

Die Pflege des Streich-Quartettes ist in einem musikalischen Organismus von hoher Wichtigkeit. Ursprünglich italienische Erfindung, hat diese Form, gleich der Symphonie, alsbald durch deutsche Kunst eine solche Erweiterung und Bereicherung erfahren, daß sie in Wahrheit geistiges Eigenthum unserer Nation wurde. Diese hat durch hochragende Tonwerke hierin jedwede Concurrenz anderer

Völker vereitelt und ist so nicht blos in der Suprematie, sondern geradezu im Alleinbesitz der ausdrucksvollsten Formen reiner Instrumentalmusik geblieben. Das Streich-Quartett ist aber nicht blos durch seinen Reichthum an meisterhaften Compositionen so bedeutungsvoll. In die Grenzen von vier gleichartigen Instrumenten gebannt, ausgeschlossen von dem selbstständigen Reiz der Klangwirkung und des Contrastes, ist das Quartett mehr als irgend eine polyphone Kunstform berufen, durch die reine Bedeutung ihres Inhaltes zu wirken. Keusch, sinnvoll, prunklos, läßt sie nur gelingen, was durch die innere Kraft des musikalischen Gedankens bestehen kann. Sie offenbart diesen in seiner wahrhaftesten, wenn gleich nicht glänzendsten Erscheinung. Durch ihre unbestechliche Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik eine Klippe für Componisten und ein Prüfstein für das Publicum. Wem die Theilnahme an den „Gesellschafts-Concerten" noch kein hinreichender Beweis für die erwachende gediegene Richtung in Wien ist, den verweisen wir auf den Besuch einer Hellmesberger'schen Quartettsoirée. Man darf in einer Großstadt eben nicht vom „Publicum" wie von einem Individuum sprechen und urtheilen. Das Publicum, welches bei den trivialsten Stellen einer Verdi'schen Oper am höchsten jubelt und das Publicum, das sich an einem Quartett Beethoven's erbaut, sind zwei ganz verschiedene Versammlungen. Die speciell auf die Oper drückende Nothwendigkeit und Schwierigkeit: beiden Parteien gerecht zu werden, fällt bei Instrumental-Concerten hinweg, welche ja für eine unabsehbare Menge von „passionirten Musikfreunden" gar nicht existiren. Genug daher, wenn die Schaar der „Gediegenen" groß genug ist, um in zahlreichen Concerten selbstständige Befriedigung finden und unbeirrten Beifall äußern zu können.

Die Gefahr der Quartettproductionen heißt Monotonie. Sehr zweckmäßig trennt man deshalb hier zwei Quartette durch ein Claviertrio, eine naheliegende Auskunft, die dennoch den berühmten Pixis'schen, Mildner'schen u. a. Quartettsoiréen entging. Aus demselben Grund rechtfertigt sich die Beschränkung des Quartett-Cyclus auf sechs Abende. Ein rascher Blick auf das diesjährige Programm belehrt uns, daß von achtzehn Nummern vier auf Beethoven fielen, eben so viel auf Mendelssohn, drei auf Haydn, zwei auf Mozart und je eine auf Händel, Spohr, Schubert, Schumann, Hummel. Beethoven würden wir gern regelmäßig mit Einem Quartett der ersten Periode, einem Claviertrio (oder Sonate mit Begleitung) und zwei der späteren Quartetten (die Rasumowsky'schen eingerechnet) begegnen. Mendelssohn, von dem diesmal auch Schwächeres unterlief, wird im nächsten Jahr hoffentlich mit dem nachgelassenen B-Quintett und F-moll-Quartett vorgeführt werden. Zum ersten Mal in Quartettprogrammen Wiens erschien R. Schumann mit seinem wunderbar schönen F-dur-Quartett. Der außerordentliche Anklang, den es bei dem mit dem Autor noch ganz unbekannten Publicum fand, wird die Unternehmer gewiß zur Vorführung der übrigen Quartette, Quintette und Trios von Schumann aufmuntern, dessen Name in jeder Saison wenigstens mit Einem Stück vertreten

sein möge. Auch Spohr's wohlthuend edle Milde wird hoffentlich niemals ganz vergessen werden. Mit der Wahl eines unbedeutenden Trios von Haydn, eines dito von Mozart und eines recht unreifen Quartetts von Schubert waren die Unternehmer nicht glücklich.

Von den Quartettabenden übergehen wir zu den Concerten des Männergesangvereins. Welch merkwürdiger Gegensatz zwischen dem ernsten, gedankenspinnenden, aristokratischen Wesen des Quartetts und dem frischen, volksthümlichen Jubel, der aus zweihundert Männerkehlen gegen Himmel schwingt! Der von G. Barth und F. Stegmayer vortrefflich geleitete Verein erfüllt mit seinen jährlichen zwei Akademien eine kleine, aber wichtige Stelle im Musikleben Wiens. Das kräftigende, sinnlich frische Element des Männergesangs ist unschätzbar als heilsames Gegengift gegen die überhandnehmende Manirirtheit im Gesang, die krankhafte Subjectivität des Vortrags, die usurpirte Herrschaft der Kehlengeläufigkeit. Durch die geringe Literatur werthvoller Männerchöre ist der Verein vortheilhaft an die öftere Wiederholung des bewährt Schönen (Schubert, Spohr, Mendelssohn), andererseits an die regste Verbindung mit den Novitäten des Auslandes gebunden.

Das ergänzende Seitenstück zum weltlichen Chor durch eine Gesellschaft für geistlichen Gesang fehlt derzeit noch. Indessen können wir nicht umhin, hier eines Privatvereins zu erwähnen, welcher zwar der öffentlichen Besprechung weder unterworfen, noch ihr ganz gewachsen ist, dennoch aber durch seine bloße Existenz wichtig genannt werden muß. Wir meinen den von Hrn. Prof. Joseph Fischhof gegründeten Bach-Verein, eine geschlossene Gesellschaft von Herren und Damen, welche sich allwöchentlich zur Ausführung classischer Kirchencompositionen versammeln. Die kunstgeschichtliche Tendenz, sich mit ältern berühmten Tonwerken bekannt zu machen, und die dilettirende, sich im Chorgesang zu üben, gehen da Hand in Hand einem höchst schätzbaren Ziel entgegen. Für das Musikleben der Residenz ist die „Bachgesellschaft" freilich nicht mehr als ein bedeutungsvoller Fingerzeig nach etwas, das herzustellen wäre. Sollte es denn bei den reichen musikalischen Mitteln, welche Wien unstreitig zur ersten Musikstadt Deutschlands machen, nicht möglich sein, einen großen Gesangverein zu bilden, nach dem Muster der im vorigen Jahrhundert von Fasch gegründeten, von Zelter und Rungenhagen so blühend fortgeführten „Singakademie in Berlin?" Diese besteht bekanntlich aus Schülern und Dilettanten, und wenn es gilt, ein classisches Oratorium würdig vorzuführen, da verschmähen es die angesehensten Fräulein Berlins nicht, im Chor mitzusingen und sich ad majorem artis gloriam dem energischen Commando des Directors zu fügen. Wer sich der großen Musikfeste in Wien erinnert (es bedarf bald eines guten Gedächtnisses dazu), der weiß, wie hier eine solche Bereitwilligkeit der Mitwirkung sich zeigte, daß man alsbald die öffentliche Aufforderung hiezu sistiren und sich auf specielle Einladungen beschränken mußte. Es handelt sich also lediglich darum, diese Kräfte zu einem be-

handelbaren Ganzen zu concentriren und ihrer Thätigkeit im Großen und Oeffentlichen eine Aufgabe zu eröffnen, wie sie der „Bachverein“ im Kleinen und Privaten verfolgt. Das würde zu Anfang nicht ohne Mühe und Schwierigkeiten abgehen, doch wäre der Erfolg ein unendlich lohnender*). Die „Singakademie“ würde theils in Concerten einzelne geistliche Musiken vortragen, und mit dem musikalischen das historische Interesse schicklich vereinigend, die seit Kiesewetter ruhende Idee der „historischen Concerte“ wieder anregen, theils fiele ihr die würdige Aufführung großer Oratorien zu. Hiedurch kämen wir auch aus der schmählichen Abhängigkeit von dem Programm der Witwen- und Waisen-Societät, welches in seinen jährlichen zwei Oratorien lieber jede andere als die künstlerische Rücksicht vorwalten läßt. Bekanntlich hört Wien seit einem halben Jahrhundert fortwährend Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, hie und da wohlweislich von einem einheimischen Fabriksartikel abgelöst, so jeden Undankbaren, der etwa gegen die stete Wiederholung Haydn's murrte, in schrecklicher Weise zur Reue und Besinnung bringt. Ueber diesen Punkt haben wir vor Jahren bereits unser Herz gründlich und erfolglos ausgeschüttet.

Der Stabilität dieser einheimischen Musikaufführungen steht die unruhige Gruppe der „Virtuosenconcerte“ gegenüber.

Es ist über das unberechtigte Vordrängen der Virtuosität in einer erstickenden Menge von Concerten so ausgiebig gejammert worden, daß wir uns hier aller Klage, so wie jeder theoretischen Deduction enthalten können. Wir fassen die Virtuosenconcerte lieber als einen Bestandtheil öffentlichen Musiklebens auf, der nun einmal existirt, und unter künstlerischer Begrenzung seiner Quantität und Qualität ein Recht dazu hat. In ihrer Quantität würden sich die Virtuosenconcerte zu den einheimischen, periodischen Aufführungen am besten verhalten, wie die Gastspiele einer guten Schaubühne zu deren eigenem, selbstständigen Repertoire. Rücksichtlich der Qualität hätte die Begrenzung dahin zu lauten, daß 1) nur wirkliche Virtuosen sich bewogen finden, „Virtuosenconcerte“ zu geben und daß sie 2) überwiegend gediegene Compositionen vortragen. Die Virtuosität ist ein relativer Begriff, indem er einen wechselnden Standpunkt zu der Masse von Leistungen einnimmt, welche dem Publicum in einer bestimmten Zeit als außergewöhnlich erscheinen. Bei dem gegenwärtigen Stand der musikalischen Technik hat jede Großstadt das Recht, nur die Sommitäten des Virtuosenthums für „Virtuosen“ hinzunehmen. Eine wirklich vollendete frei beherrschte Technik, durchdrungen von indivi-

*) Unserer im ersten Artikel ausgesprochenen Ueberzeugung consequent, müssen wir wünschen, daß die Gesellschaft der Musikfreunde, in der wir gerne eine Art musikalischer Statthalterei sähen, diese wichtige Unternehmung, wenngleich Anfangs nur als Nebenzweig, in die Hand nähme. Die Schüler des Conservatoriums, die neu errichtete „Männergesangsschule“ und der durch Stegmayer verbündete Männergesangverein böten die ersten Anknüpfungspunkte.

duellem Geist und Gemüth und geläutert durch umfassendes künstlerisches Verständniß, ist nur der Erwerb vieljährigen Studiums und eines an der Hand des Talentes langsam gereiften Kunstsinnes. Was soll man dann zu den vielen Knaben und Mädchen sagen, welche halb frühreif, halb unreif sich einem kunstgebildeten, an das Beste gewöhnten Publicum als „Virtuosen“ aufdrängen, und vernunftlos ein Concert nach dem andern verursachen? Leider kann man das weder hier, noch irgendwo verhindern; ja, wenn wir den gemachten Enthusiasmus betrachten, mit welchem in Paris und London wahre Mittelmäßigkeiten begrüßt werden, so finden wir unsern Zustand noch leidlich gut.

Dafür versetzte uns die verflossene Saison oft in das peinliche Nachdenken, was schlimmer sei, die eigenen Fabrikate schul- und talentloser Concertisten zu hören, oder Beethoven, Mozart, Mendelssohn, die Heiligthümer und Lieblinge der Nation, von derlei Jünglingen öffentlich mißhandeln zu sehen? Da war einer, der Beethoven's Rieseneichen mit Papierguirlanden zierlich behing, ein anderer beschlug die duftigsten Rosen von Chopin mit Eisen, und was solch' rühmlicher Bestrebungen mehr waren. Wir wollen die Namen all dieser Virtuosen nicht Spießruthen laufen lassen, welche sich während der Concert-Saison höchst unnöthig gemacht haben. Genug, daß aus der großen Summe der diesjährigen Virtuosenconcerte nur Eine Erscheinung wirklich künstlerisch bedeutend dasteht: A. Dreyschock. Sein Vortrag des G-moll-Concertes von Mendelssohn und des Concertstücks von C. M. Weber sind uns unvergeßliche Leistungen technisch vollendeten Clavierspiels. Nebst Dreyschock können wir nur die interessante Erscheinung der Therese Milanollo hervorheben, welche durch meisterhaft technische Ausbildung einzelner Vortragsweisen Bewunderung einflößt, ohne jedoch von ihrem kleinlichen Standpunkt einen bleibenden, künstlerisch mächtigen Eindruck hervorbringen zu können. Sie machte die Wichtigkeit unsrer zweiten Forderung anschaulich: daß man nicht blos gut, sondern auch Gutes spielen müsse. Die schrecklichsten Concerte sind diejenigen, wo Orchester-Instrumente beschränkten Wirkungskreises zur Solo-Virtuosität gezwungen werden. Wenn ein Contrabaß mit Trillern und Passagen spielt, wie ein Bär mit Veilchen, — wenn ein Waldhorn nach Adagio und Recitativ an das unumgängliche Allegro gelangt und daselbst sehr stolpert, stößt und mekkert, blos um sich mit Dingen zu plagen, die eine Flöte viel besser macht, — wenn endlich ein so geist- und seelenloses Instrument, wie die Harfe (welche wie jedes gezwickte Saitenspiel eines gebundenen Gesangs unfähig ist), nicht müde wird, unablässig dieselben Arpeggien und Tonleitern zu prickeln: dann sind selig diejenigen, die das freut, oder die es nicht zu hören brauchen.

Die von einzelnen Concertgebern veranstalteten Akademien sind noch in zwei Nebenpunkten wichtig. Erstens sind sie die einzigen öffentlichen Productionen, wo das deutsche Lied (als Zwischennummer) eine Stelle findet. Es kann nicht dringend genug gewünscht werden, daß diese Gelegenheit zur Vorführung

guter Lieder verständig benützt werde. Nur oberflächliche Unkenntniß kann über Mangel an gediegenen Lieder-Compositionen klagen, während man doch fünf Jahre lang Treffliches zu singen hätte, ehe man genöthigt ist, zu Liedern zu greifen, wie sie in letzter Saison zum größten Theil die Zwischennummern füllten.

Die zweite Bemerkung betrifft die Ouverturen, womit die vom großen Orchester unterstützten Concerte eröffnet werden, und die seit vielen Jahren aus einem Halbdutzend der bekanntesten Compositionen bestehen. Wenn die Kunst- und Ehrliebe des Orchesterdirectors sich nicht daran stößt, solchen Schlendrian jahrelang fortsetzen zu lassen und jede Ouverture bei Seite zu legen, die man nicht im Schlafe spielen kann, dann ist freilich nicht zu helfen. An Journalen wird's nicht fehlen, die auch zum hundertsten Mal melden: „Die Ouverture zu Titus oder Faniska sei feurig und präcis exequirt worden."

Müller und Hellmesberger.

Seitdem hier die Braunschweiger Gebrüder Müller mit ihren Quartett-Productionen so gerechte Bewunderung erregen, ist das Vergleichen dieser Künstler mit unserem beliebten Hellmesberger'schen Quartett außerordentlich im Schwang. Kein Hochgenuß bei den Gebrüdern Müller, der nicht unerbittlich den verdrießlichen Streit nachschleppte: welches Quartett steht höher, Müller oder Hellmesberger? Wird die Frage so gestellt, dann ist sie bei der Beweislosigkeit ästhetischer Dinge fast genau so peinlich, wie etwa die andere, ob eine Cypresse schöner sei oder eine Eiche, ob die Erdbeere schmackhafter oder die Kirsche? Daß nicht alle Phänomene, besonders die geistigen, in Rangstufen über und unter einander stehen, sondern mehrere nebengeordnet sein können, pflegt man in solchem Streit gern zu vergessen. Ein Vergleichen der einzelnen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten jedoch wird in Kunstsachen immer statthaft und anziehend erscheinen, ja bei ausgezeichneten Erscheinungen oft zum Vortheil beider Theile ausfallen.

Der Charakter des Müller'schen Quartetts ist Männlichkeit, Kraft, Gesundheit. Starker Ton, zum Sanften, aber nie zum Süßlichen herabgemildert, einheitliches Auffassen im Großen und von Innen heraus, ganzes, treues Hingeben an die Composition, nicht etwa Schönmachen einer Production, Würde ohne Pedanterie, Bravour ohne Eitelkeit, größte Selbstständigkeit jedes Einzelnen bei größter Bescheidenheit jedes Einzelnen. Der Ton des Primspielers ist edel, wenngleich nicht mehr so weich und blühend wie in früheren Jahren. Sein Bogen hat mehr Kraft, aber nicht die Feinheit und Mannigfaltigkeit des Hellmesberger'schen*) Als Solospieler kann Herr Müller (er gab vor einigen Jah-

*) Wie fast alle norddeutschen Geiger kennt Müller keinen „springenden Bogen".

ren allein Concerte) mit Hellmesberger nicht auf Eine Stufe gestellt werden. Hingegen ist Müller durch sein breites, markvolles Spiel, sowie durch seinen unbestechlich keuschen Kunstsinn zum Quartettspieler wie geschaffen, während der virtuosere Hellmesberger seine Persönlichkeit manchmal vorandrängt und von den andern drei Herren sich musikalisch den Hof machen läßt. Wir verlegen den größten technischen Vorzug des Müller'schen Quartetts in das gleich männliche und bewußte Mitsprechen aller vier Stimmen, welche trotzdem die Anlässe auf das Feinste beachten, wo ein momentanes Zurücktreten des Einzelnen schicklich erscheint. Durch den kräftigen Ton und Ausdruck sind die Müller im Vortheil vor dem Hellmesberger'schen Kreis, dessen Ton oft an Gesäusel grenzt, dessen Ausdruck in weicher Gefühlsseligkeit nicht selten mit Einzelaccenten, Rubatos und ähnlichen Verfeinerungen die reinen Contouren des musikalischen Gedankens verwischt. Müller zieht den Ton an der Wurzel aus seiner Geige, Hellmesberger pflückt ihn gern an der Spitze. Wenn man dem Hellmesberger'schen Quartett schlechtweg Koketterie vorwirft, geht man wohl zu weit. Aber der Anschein der Koketterie läßt sich nicht ganz hinwegläugnen. Unseres Erachtens liegt die Schuld der geringeren Kraft vorzugsweise an dem (im Solo schätzenswerthen) Cellisten Hellmesberger's, der in seiner tremulirenden Sentimentalität nicht zu begreifen scheint, was der Grundbaß eines vierstimmigen Satzes für eine Aufgabe hat.

Aus den oben charakterisirten Vorzügen der Gebrüder Müller ergibt sich, daß es vorzugsweise Haydn, Mozart und der frühere Beethoven sind, welche sie am trefflichsten vortragen. Den maßvollen, milden Geist der Mozart'schen ersten Sätze und Adagios, die bis zur Drolligkeit wirksame Laune der Haydn'schen Menuets, endlich Beethoven's wie Feuer aus dem Felsen brechende Finale, — wir haben sie niemals so echt künstlerisch aufgefaßt, so vollendet ausgeführt gehört, als durch die Müller. Namentlich erregt die schlichte und doch wirksame Natürlichkeit ihres Adagio und die beispiellose Kraft ihrer pfeilschnell dahin fliegenden Prestos jedesmal unsere ganze Bewunderung. Weniger scheint der Müller'schen Individualität (und wahrlich in Ein Individuum gehen alle Vier mit wunderbarer Assimilirungskraft auf!), weniger scheint ihr der Vortrag neuerer Kammermusik zuzusagen. Mendelssohn, Schubert, Schumann, kurz alle Musik, die nicht in dem vollen Tageslicht der Classicität, sondern in dem Dämmer der Romantik webt, verlangt über der correcten Durchführung ein Element, welches die Gebrüder Müller nicht in ihrer Gewalt haben: das individuell Empfundene, Sehnsüchtige, Ahnungsvolle.

Hier öffnet sich das Gebiet, wo Hellmesberger entschieden glücklicher ist. Sein dem Zarten, Elegischen mit Vorliebe zugewandter Vortrag weiß solche Compositionen mit einem poetischen Schmelz wiederzugeben, welchen die Müller nicht erreichen. Wir erinnern beispielsweise an das variirte Andante in Schubert's D-moll-Quartett und an die drei ersten Sätze des Es-dur-Quartetts von

Mendelssohn. In solchen Tondichtungen ist ein sinniges Nachlassen der strengen, straffen Gleichheit oft erlaubt, ja geboten. Müller's eherne Solidität sinkt zwar nie bis zu der Philisterhaftigkeit eines Jansa, streift aber dennoch oft den feinen Duft von irgend einer seltsamen Wunderblume. Hier ist die Jugend an ihrem Platz und darf, das erfahrene aber kältere Alter überflügelnd, wohl mit Herwegh ausrufen:

„Schmäht mir nicht die goldnen Locken,
Nicht die stürmische Geberde,
Schön sind Eure Silberflocken,
Doch dem Gold gehört die Erde!"

Man sieht, wie die erfreulichsten Vorzüge auf beiden Seiten vertheilt sind. Künstlerisches Glaubensbekenntniß und persönliche Vorliebe entscheiden sich denn für hier oder dort. Hörer, denen es vorzüglich darum zu thun ist, in ihrem Gefühl bewegt zu werden, ziehen Hellmesberger vor (die Jugend, Romantiker und die Frauen stehen zu ihm), während die Freunde einer objectiv reinen, kräftigen Darstellung des musikalischen Gedankens wahrscheinlich Müller's Partei ergreifen werden.

Einer Aeußerlichkeit wollen wir noch gedenken, welche uns den Genuß der Hellmesberger'schen Productionen oft beeinträchtigt hat: das lange Aussetzen zwischen den einzelnen Sätzen eines Quartetts und übermäßige Nachstimmen der Instrumente in diesen Pausen. Ersteres ist unmusikalisch, letzteres grausam. Beides unnöthig, wie die Gebrüder Müller praktisch darthun. Mendelssohn und Schumann haben, vielleicht durch Erfahrungen gewitzigt, in einigen ihrer späteren Werke blos Generalpausen zwischen den einzelnen Sätzen gestattet, um die so viel beredete Einheit der vier Sätze doch auch zur Wahrheit zu machen. Diese Einheit ist geopfert, sobald sich im Publicum neue Conversationen anspinnen und am Quartetttisch die Barbarei eines ungenirten Quintenprobirens losgeht, als hätte man noch bequem eine halbe Stunde bis zum Anfang des Concerts todtzuschlagen.

Oesterreichische Militärmusik.

Die österreichische Militärmusik ist durch einige bewundernde Worte Rossini's in Baden-Baden, sowie durch den im gleichen Sinn lobenden Reisebericht eines bekannten Schweizer Militärs kürzlich wieder der allgemeinen Aufmerksamkeit zugewendet worden. Von jeher gehörte dieselbe zu jenen Dingen in Oesterreich, deren Trefflichkeit weit größer, als der Lärm, den man davon macht. Aus der Zeit der Befreiungskriege stammt die noch vielverbreitete Ansicht, daß die Preußen die beste Feldmusik besitzen, eine Rangordnung, gegen welche Oesterreich jedenfalls Einspruch erheben darf. Die Superiorität der österreichischen

Militärmusik dürfte bald allgemein anerkannt sein. In Städten, wo die Regiments-Orchester verschiedener Armeen neben einander concurriren, wie in Mainz u. a., hat die Vorliebe des Publicums sich sehr bald für die Oesterreicher ausgesprochen. Des beispiellosen Aufsehens, das die österreichische Militärmusik vor einigen Jahren in Homburg hervorrief, wird man sich aus den Zeitungen erinnern. Die „Bande" des Regiments Benedek hat wohl nur Einen Gegner, den Spielpächter Benazet in Baden-Baden, welcher sie jeden Sonntag von Rastatt muß hinüberkommen lassen, will er nicht einen allgemeinen Aufstand seiner Badegäste gegen sich heraufbeschwören. Diese friedlichen Eroberungen, welche unsere Armee mit dem Clarinett macht, statt mit dem Bajonnet, sind fürwahr nicht die letzten. Auf Flügeln der Harmoniemusik ist gar oft schon österreichisches Militär in die Herzen ganzer Bevölkerungen eingezogen.

Zuerst und vorzugsweise militärischen Zwecken dienstbar, übt die Feldmusik doch nebenbei beachtenswerthe künstlerische Wirkungen. Wo aber solche vorhanden, da muß es auch erlaubt sein, sie aus künstlerischen Gesichtspunkten zu betrachten, somit als Musiker aufzunehmen, was der Soldat bietet. Indem die Regimentsmusik vorzugsweise angewiesen ist, im Freien zu spielen, hat sie stets die zahlreichste, dankbarste und empfänglichste Hörerschaft. Es gibt keinen Kunstgenuß, der in so hohem Grade demokratisch heißen kann, als das Spiel der Regimentsbanden. Da darf ein jeder theilnehmen, ohne Eintrittsgeld und Salontoilette, — haben doch Tausende von Musikbedürftigen, die weder das eine noch das andere besitzen, sich oft glücklich gefühlt, ihr Concert unter freiem Himmel zu finden. Selbst in den musikreichsten Hauptstädten äußert sich die Liebe der Bevölkerung für die Regimentsmusik so auffallend, daß ihre Klänge alle Fenster aufgehen machen und Hunderte musikalischer Peripathetiker nach sich ziehen. Wie viel gewaltiger ist dieser Zauber erst in der Provinz! Der Stab eines Regiments kommt häufig in Orte, wo nie ein Orchester ertönt hat, wo man nun die ersten Eindrücke einer großartigeren, vollen, reinen Musik empfängt. Kein Wunder, wenn diese Eindrücke so mächtig sind, daß in solchen Städtchen sich jahrelang die Erinnerung daran erhält. Die Regimentsbanden sind wahre musikalische Missionäre, welche in stumme Gegenden mit Sang und Klang einziehen, das fröhliche Evangelium der Kunst zu predigen.

Für die allgemeine musikalische Cultur kann es darum nicht gleichgültig sein, was die Menschen aus so mächtiger Hand empfangen. Nicht die großen Meisterwerke deutscher Kunst, aber kräftige, charaktervolle, in Trauer wie in Lust stets männlich bleibende Stücke sollen es sein, welche ein Orchester von Kriegern ertönen läßt. Beethoven's Wort, die Tonkunst solle nicht rühren, sondern „dem Manne Feuer aus dem Geist schlagen", muß seine Erfüllung vor allem wohl bei Regimentsmusiken finden. Leider ist in die gesammte moderne Militärmusik viel Weichlichkeit eingedrungen, theils durch die Einflüsse der italienischen, theils der Oper überhaupt. Man hört bei den Productionen der Militärbanden

so viel schmachtende Cantilenen und anderes lauwarme Zeug von Donizetti und Verdi, daß man oft seinen Augen nicht traut, welche deutlich Säbel und Waffenröcke unterscheiden. Wir sind aber der Meinung, daß, wenn man aus einer welschen Oper kommt, man sich an den Klängen der Regimentsmusik sollte stärken und erfrischen können, und nicht umgekehrt. Ueberdies herrscht bei Regimentsmusiken der fatale Brauch, diese Melodien von den markdurchdringenden Tönen des Flügelhorns, Euphonions oder der Pistontrompete blasen zu lassen. Diese Blechinstrumente sind durch mannigfache Form, großen Tonumfang und unzählige Klappen leider dahin vervollkommnet worden, Alles blasen zu können: die sanfteste Melodie, die flüchtigste Roulade ist nicht sicher vor ihnen. Bekannt ist der geheime mystische Zusammenhang Verdi's mit dem Flügelhorn, eine Wahlverwandtschaft, welche uns fast nur die Wahl läßt zwischen dem Glauben an eine Menschwerdung jenes Instrumentes oder aber an eine Instrumentverwandlung Verdi's. Bei der besonderen Pflege des Flügelhorns ist daher auch das Vorherrschen Verdi'scher Opernsachen in den Programms der Militärmusiken eine naturgesetzliche Consequenz.

Am unschicklichsten erscheint uns die Verwendung von Opernthemen für Militärmärsche. Theatralisches Raffinement und weibische Sentimentalität dringen damit in die Marschmusik, welche immer die Kraft gesunden männlichen Muthes athmen soll; — von der musikalischen Verrenkung, welche die Originalmotive dadurch erfahren, gar nicht zu reden. Zehnmal besser als diese opernhafte Empfindelei ist die etwas leichtfertige Lustigkeit, die wir häufig in den Märschen österreichischer Regimenter antreffen. Der Uebergang von der ehemaligen gravitätischen Würde zu tanzartiger kecker Beweglichkeit erscheint in unsern Märschen fast ausnahmslos vollzogen. An und für sich ist gegen den leichteren Charakter, den die deutsche Militärmusik mit der Zeit angenommen, nichts einzuwenden. Vielmehr ist dieser kecke, fröhliche Schwung, so lang er nicht aufhört, männlich zu sein, erfrischend und bekanntlich dem Nationalcharakter der Oesterreicher entsprechend. Unsere Einschränkung weist aber auf eine Grenzlinie hin, die nur zu leicht überschritten ist. In der That liegt in dem hüpfenden Tanzcharakter, welchen die beiden Strauß und ihre zahlreichen Nachahmer in die Märsche gebracht haben, die Gefahr, daß diese militärische Musik ganz aus der Sphäre kräftigen Ernstes herausgedrängt werde. Bei dem frischesten Marsch sollte man nie vergessen, daß es Krieger sind, die sich ihn aufspielen. Wenn der Soldat zum Tanz geht, schnallt er den Säbel ab: der Marsch soll unter allen Umständen bewaffnete Musik bleiben.

In dieser einen Beziehung ist mir der mehr feierliche und würdevolle Charakter der preußischen Märsche, namentlich in der Cavallerie, aufgefallen. Da herrscht noch (im Gegensatz zu unseren Märschen) der Viervierteltakt vor dem Zweivierteltakt, die längere, gebundene Melodie vor dem hüpfenden Polka-Rythmus, die Baßbegleitung in Viertelnoten vor der in Achteln. Ein fast stereotyper,

an die Polonaisen-Cadenz mahnender Schlußfall hält mit etwas gravitätischer Würde auf der vorletzten Note inne. Dieser feierlichere Ausdruck der preußischen Parademärsche wird durch einen Bestandtheil ihrer Reitermusik wesentlich unterstützt, welchen wir nicht besitzen: es sind die Heerpauken. Diese Pauken, vor dem Reiter auf beiden Seiten des Pferdes befestigt, machen sehr stattliche Figur und reichen an die ältesten Zeiten des deutschen Heerwesens. Wie die kleine Trommel (Tambour) für den kurzen, frischen Rythmus unentbehrlich ist, so die Pauke für den Ausdruck des Feierlichen, Gravitätischen. Eine andere werthvolle historische Reminiscenz in der preußischen Armee sind die jeder Compagnie beigegebenen Trommler und Pfeifer, deren Märsche bei aller Dürftigkeit doch durch ihre eigenthümlich lebhafte Färbung frappiren. Hingegen ist das gestimmte Triangel- oder Glockenspiel der preußischen Artillerie eine recht unmilitärische Kinderei und der österreichischen Armee glücklicherweise fremd. Einmal beim Vergleichen angelangt, muß ich nun wohl zu dem eingangs gemachten Bekenntniß zurückgreifen, daß der Totaleindruck, den die Leistungen der preußischen Militärmusik mir machten, entschieden zum Vortheil der österreichischen ausfiel. Jene habe ich wiederholt bei großen Paraden gehört, welche der König selbst in Berlin und Potsdam „abnahm", also bei Gelegenheiten, die jedenfalls den Ehrgeiz auf's höchste antreiben mußten. Exact eingeschult waren die Musiker, und unter offenbar guter Leitung. Die Hornisten und Trompeter der Cavallerie-Regimenter entwickelten sogar eine bedeutende Virtuosität. Leider waren dieser Virtuosität so halsbrecherische Gänge und Passagen zugemuthet, daß die Reinheit des Tones fortwährend leiden mußte. Entscheidend kam mir vor, daß das Spiel der österreichischen Banden ausdrucksvoller, frischer, lebendiger klingt. Die Leute spielen bei uns mit größerer Freude an der Musik, mit feinerem Gehör und Takt, kurz mit mehr musikalischer Empfindung. Wenn die preußischen Musiker durch ihre exacte Schulung sich hervorthun, so imponiren die österreichischen durch eine mindestens ebenso exacte Schulung und dabei durch ihr auffallend musikalisches Naturell *).

Zwei Momente sind es, welche unserer Militärmusik von vornherein die größten Vortheile sichern: das erste liegt in den Nationalitäten, das andere in der Heerverfassung Oesterreichs. Die Slaven, insbesondere die Böhmen, sind geborene Musiker und für jedes Orchester unschätzbar. Der Slave, der, selbst wenn ohne alle musikalische Vorbildung zum Regimente kommt, lernt Musik schnell und gern; in Böhmen wird überdies kaum ein Bauernsohn ohne irgend eine musikalische Fertigkeit oder Vorkenntniß gefunden werden. Eine Armee, welche in der Lage ist, den Grundstock ihrer Musikbanden aus Böhmen, Polen und

---

*) (Nachträgliche Bemerkung.) Dieses Urtheil fand eine auffallende und rühmliche Bestätigung bei dem Concurs der Militärmusiken zu Paris während der internationalen Industrieausstellung von 1867.

Südslaven zu bilden, steht gegen ein ausschließlich deutsches Heer in demselben Vortheil, wie der Bebauer eines vorzüglich fetten Ackers gegen den Urbarmacher steinigeren Bodens. Schon die gleiche Cultivirung wird dort ungleich üppigeren Ertrag hervorbringen. Neben den Slaven sind die Italiener eine Nation von außerordentlichen Musikanlagen, und die österreichischen Alpenbewohner dürften mindestens für ebenso musikempfänglich gelten, als irgend eine andere deutsche Bevölkerung. So hat die musikalische „Grundmacht" Oesterreichs ihresgleichen nicht in der Welt. Diese Grundmacht aber allenthalben und unmittelbar verwerthen zu dürfen, ist das Vorrecht und Verdienst der Armee. Trotz dieser ungemeinen natürlichen Befähigung könnte dennoch die österreichische Militärmusik kaum jene Fertigkeit erlangen, die wir an ihr bewundern, wäre ihre allmälige Ausbildung nicht durch eine ausreichende Dienstzeit garantirt. Die längere Capitulation der Oesterreicher ist jener zweite künstlerische Vortheil, den wir oben, als auf der Heerverfassung beruhend, andeuteten. In der preußischen Armee macht die kurze Capitulationszeit es unmöglich, so tüchtige Musiker heranzubilden. Ihre Regimentsbanden sind daher meist genöthigt, sich durch Mitglieder zu verstärken, die nicht im strengen Militärverband stehen, sondern mehr in einem freien Lohnverhältniß. Der mächtige Sporn der Disciplin fällt bei diesen hinweg. In der österreichischen Armee reicht die Dienstzeit im Verein mit der Disciplin aus, tüchtige Musiker zu bilden; sie auch nach Ablauf der Capitulation zu erhalten, gelingt sehr häufig durch die Bereitwilligkeit, mit welcher man ausgezeichneten Hoboisten den Wiedereintritt ins Regiment wünschenswerth zu machen weiß.

Haben wir die Militärorchester bisher in ihrer gewöhnlichen Uebung als Harmoniemusik (bei Märschen, Zapfenstreichen ꝛc.) betrachtet, so erblicken wir sie in einer ungleich höheren künstlerischen Bedeutung dort, wo sie durch Bogeninstrumente erweitert, vollständige Orchester bilden. Es wird nicht über zwei Decennien her sein, daß die Betheilung der österreichischen Regimentsmusiken mit Streichinstrumenten (in größeren Garnisonsstädten) sich Bahn brach. In dieser Gestalt tritt die Regimentsmusik eigentlich aus ihrer rein militärischen Specialität heraus und erreicht höhere künstlerische Wirkungen. Es sind namentlich die „Gartenproductionen" der Militärcapellen, welche den Residenzbewohnern eine beliebte Erholung, kleinen Städten oft den einzigen musikalischen Kunstgenuß verschaffen. Welche Ausbildung die österreichischen Feldmusiken auch in dieser vielschwierigern und weniger geübten Zusammensetzung erreicht haben, ist bekannt. Es sind uns in verschiedenen Provinzialstädten musterhafte Leistungen dieser Art bekannt geworden. Regiments-Capellmeister Schubert gab z. B. ein Concert in Prag, worin seine „Bande" u. a. symphonische Compositionen von Berlioz, also das schwierigste, was es bis jetzt in dieser Gattung gibt, mit großer Präcision vortrug. Die zahlreichen anstrengenden Proben zu dieser Production ließen erkennen, was militärische Subordination selbst für reinkünstlerische Zwecke werth

sein könne; kein Chef irgend eines Civilorchesters würde diese Aufführung damals zusammengebracht haben. Es mag sehr gegen idealistische Theorien verstoßen, daß die Kunst durch etwas von der persönlichen Freiheit so ungemein Verschiedenes, wie die Subordination ist, gefördert zu werden vermöge, dennoch ist dem so. Jede Kunst besitzt in ihrer Technik eine Seite, welche nur durch anhaltenden Fleiß ausgebildet werden kann, und diese technische Seite ist bei dem Zusammenwirken Vieler noch ungleich wichtiger, als beim einzelnen Virtuosen. Der Taktirstab und der Corporalstock haben beide den Zweck, viele Köpfe unter Einen Hut zu bringen; wo sich also die künstlerische Subordination mit der militärischen vereinigt, „da gibt es einen guten Klang".

In den Gartenconcerten oder sonstigen außerdienstlichen Productionen sind die Militärorchester am meisten in der Lage, rein künstlerische Zwecke zu verfolgen. Die Stellung des Capellmeisters erscheint da viel selbstständiger, die Wahl der Stücke freier, die Mittel vollzähliger. Aus diesen günstigen Bedingungen entspringt jedenfalls eine strengere künstlerische Verpflichtung. Vor allem sollte darauf gesehen werden, daß solche vollständige (mit Streichinstrumenten versehene) Militärcapellen nur Orchesterstücke spielen. Seltene Ausnahmen abgerechnet, passen die Soloproductionen, insbesondere der Variationenkram, schlecht zu dem Charakter einer Militärmusik. Gibt man Orchesterwerke, dann möge man sich mit unerbittlicher Strenge an die Instrumentirung des Autors halten. Die Freude, einen Beethoven oder Mendelssohn im Repertoire von Regimentscapellen zu erblicken, wird dem Hörer nicht selten dadurch verbittert, daß er seine Lieblinge in einer willkürlichen Instrumentirung wiederfindet. Opernarien u. dgl. machen freilich ein Arrangement nöthig, wenn auch keineswegs schon ein solches, das die Singstimme einfach in das Blech verlegt und die Violinen begleiten läßt. Es ist die Macht der Gewohnheit, daß Regiments-Capellmeister gleichsam nur in Harmoniemusik zu denken vermögen; und in diese ihre musikalische Muttersprache alles Fremde ohneweiters übersetzen. In den Productionen mit vollständigem Orchester findet das, was früher von dem wohlthätigen Einfluß der Militärmusiker auf das Kunstleben kleiner Städte gerühmt wurde, seine reinste Anwendung. Ein wohlgeübtes Orchester ist für kleine Städte ein ungeahnter, nie gehoffter Schatz, aus dem ein reicher Kunstsegen erblühen kann. Durch Regimentscapellen hat manche musikliebende Bevölkerung zum erstenmal Weber, Beethoven, Mendelssohn u. s. w. vollstimmig spielen hören; ja die Aufführung ganzer Opern ist in mancher kleinen Stadt durch die Mitwirkung der Militärmusik möglich geworden.

Das Bestreben, die musikalische Kraft und Bildung in der Armee immer mehr zu erhöhen, findet seinen Gipfel in der Einbeziehung der Vocalmusik. Die Rücksicht auf den Gesang ist im Militär so selten, daß unser Wink leicht befremden kann. Dennoch scheint er uns wohlbegründet, lehnt sogar ein wenig an praktische Erfahrung. Es sind einige Jahre her, daß in Klagenfurt ein

italienisches Regiment stationirt war, das unter seinen Gemeinen einen jungen Burschen mit prachtvoller Tenorstimme hatte. Der Regiments-Capellmeister hatte sich die Mühe nicht verdrießen lassen, den talentvollen „Lateiner" ein wenig zu bilden und ihn bei öffentlichen Productionen vorzuführen. Ich hörte ihn in einem Wohlthätigkeitsconcert und erinnere mich lebhaft des eigenthümlichen Anblicks, als der junge Soldat in seiner Montur bescheiden vortrat und mit klangvoller Stimme seine italienische Arie vortrug. Man wußte nicht, ob er mit größerer Lust sang, oder seine Cameraden im Orchester ihm accompagnirten. Eine Arie (aus „Sappho") hatte sogar einen kurzen begleitenden Männerchor, der zum Theil aus Soldaten desselben Regiments gebildet war. Diese Anschauung und manche Mittheilung des strebsamen Capellmeisters überzeugten mich, wie lohnend einige Unterweisung im Gesang bei Soldaten, insbesondere solcher Nationalitäten sein müßte, welche von Natur aus mit musikalischem Talent ausgestattet sind. In der französischen Armee ist Gesangsunterricht und Gesangsübung gesetzlich eingeführt; diese „Orphéons militaires" leisten mitunter sehr Erfreuliches. Der Gesangsunterricht kann im Soldatenleben nur einen kleinen Wirkungskreis einnehmen, aber einen sehr wohlthätigen. Wenn wir nicht blos die dienstliche Bestimmung der Regiments-Orchester im Auge halten, sondern deren Bedeutung als musikalisches Bildungsmittel der Mannschaft, so muß der Gedanke an den Gesang nahe liegen. Eine Auswahl kräftiger, beherzter Soldatenlieder, von diesen frischen, scharf zusammenklingenden Männerstimmen gesungen, — wäre nicht das letzte Mittel, und eines der schönsten gewiß, Soldatenmuth und Soldatenfreude lebendig zu erhalten.

1854.

Die Wiener Concert-Saison 1853—1854.
Jenny Lind.
Julius Stockhausen.
Vieuxtemps.
Aesthetische Polizei.



Die Wiener Concert-Saison 1853—1854.

Die Gesellschaft der Musikfreunde, die wir uns gern als eine Art musikalischer Statthalterei vorstellen, hat den obersten Posten in der Wiener Tonwelt kräftig behauptet. Von großer Wichtigkeit ist der von der Gesellschaft nunmehr vollbrachte Durchbruch aus den Schranken einer mißverstandenen (weil einseitig begrenzten) Classicität zu höherem und freierem Standpunkt. Diese Emancipation geschah mit Maß und Klugheit, jedoch mit so bewußter Einsicht in ihre Nothwendigkeit, daß ein Rückfall in das frühere russische System nicht mehr zu fürchten ist. Die Aufführung der „Tannhäuser-Ouverture" von Richard Wagner riß das Publicum endlich aus dem Mißvergnügen, fortwährend von einer epochemachenden Erscheinung lesen und hören zu müssen, mit welcher man es doch in gänzlicher Unbekanntschaft ließ. In Wien sind Wagner's Opern noch unbekannt, und sie kämen wahrlich sehr zu Schaden, wollte man sie nach der Tannhäuser-Ouverture beurtheilen. Sie verträgt im Grunde keine Trennung von der ganzen Oper. Aus lauter Motiven der Oper nach der Ordnung der Textentwicklung zusammengesetzt, wird sie in ihrer dramatischen Bedeutung schwer verständlich. Wenn aber ein Orchesterwerk Hebel des Verständnisses bedarf, welche außer ihm selbst liegen, wenn es, um zu gefallen, die Kenntniß dessen voraussetzt, nicht blos was es ist, sondern eines Andern, was es bedeutet, dann steht es um seinen musikalischen Werth schon bedenklich. In der That ist die Tannhäuser-Ouverture als Composition unerquicklich, wenn gleich ihre theils geistreiche, theils grelle Instrumentirung Interesse erregt. Der einleitende Pilgerchor ist unbedeutend, seine (erste) Figurirung mit herabhüpfenden Violinfiguren geschmacklos. Viel charakteristischer klingt das sich anschließende Allegro mit dem dämonisch aufsteigenden Viola-Motiv. Es begleitet in der Oper das zauberhafte

Bachanale im Hörselberg und ist auf der Bühne von großer Wirkung. Was aus dieser Venusberg-Musik in die Ouverture aufgnommen erscheint, ist auch an sich das Befriedigendste in Erfindung und neuen Instrumentaleffecten. Das zweite Allegro-Motiv (Tannhäuser's Loblied auf Frau Venus) ist trivial, gesungen oder gespielt. Der Theil, wo die Ouverture sterblich oder besser: künstlerisch schon todt ist, wenngleich sie da den höchsten äußeren Glanz prätendirt, ist ihr langer, durch Monotonie und Lärm ermüdender Schlußsatz, eine stylistische Trivialität, welche den Virtuoseneffect der „Umspielungen" auf das Orchester überträgt. Die Ouverture wird musivisch zusammengesetzt, anstatt organisch entwickelt. Das Ungeschick in Bewältigung symphonischer Form theilt Wagner mit seinem Erzfeind Meyerbeer. Diese und manche andere Aehnlichkeit macht uns Wagner's Abscheu vor Meyerbeer psychologisch erst recht begreiflich. Wagner hat zu seiner Tannhäuser-Ouverture ein erklärendes Programm selbst verfaßt, das, etwas stark sinnlichen Inhalts, mit jener lästigen Schwülstigkeit geschrieben ist, welche die Lectüre der Wagner'schen Schriften zu einem wahren Mühsal macht. Die Beigabe eines Programms war an und für sich ein Fehlgriff, weil sie die abgetrennte Aufführung der Ouverture geradezu autorisirt und sie in das zweideutige Genre der Programm-Musik reiht. Der Hörer wird dadurch ersucht, das im Programm geschilderte „Bild sich zuvor genau einprägen zu wollen, weil nur dann die Anhörung selbst das richtige Verständniß bewirken kann". Man sieht, wie diese Einladung absichtlich von dem musikalischen Gehalt zu Gunsten des dramatischen ablenkt, also einen für ein Orchesterwerk ganz ungehörigen Maßstab uns octroyirt. Die Ouverture hat bei der Mehrzahl der Hörer durch ihren massenhaften, fremdartigen Glanz Beifall gefunden, von Seiten der Kritik einhellige und gerechte Mißbilligung erfahren. Indem sie aber zu Prüfung und Erörterung reizte, zu Antheil und Parteiung aufrief, brachte sie neues Leben in die Erstarrung unseres musikalischen Tagewerkes. Und das ist's, was uns vor Allem Noth thut. Ja wäre durch die Vorführung Richard Wagner's auch nichts anderes erreicht, als die Wegräumung einer Schranke mehr, die uns von dem geistigen Großhandel Deutschlands trennt, so hätte die Wirkung des Gebrachten dessen Werth zehnfach aufgewogen.

Dieses stete Benetztwerden von der künstlerischen Strömung der Gegenwart ist für die musikalische Bildung einer Großstadt zu nothwendig, um nicht selbst mit Opfern erstrebt zu werden. Ein solches Opfer ist die theilweise Beschränkung der Classiker, deren Meistersterke dem Musikfreund nicht nur durch zahllose Aufführungen, sondern überdies durch fortwährenden häuslichen Verkehr (in allen möglichen Arrangements) so in Fleisch und Blut übergangen sind, daß durch die Häufigkeit ihrer Wiederholung wenigstens kein dringendes Bedürfniß mehr zu erfüllen steht. Ob man an entzückenden Klängen durch alle Ewigkeit sich nicht satt hören könne, darüber wollen wir hier nicht streiten. Doch wollen wir eingestehen, daß dieses an drei große Namen festgenagelte Entzücken uns

etwas verkümmert wird, wenn wir auf die Frage nach den besten Werken der Gegenwart immer die stereotype Antwort hören: das kennen wir hier nicht. Nicht die blinde Gier nach Abwechslung ist es, sondern das Gesetz einer zusammenhängenden Bildung und die Eigenthümlichkeit unserer Kunst selbst, ihre Formen zahlreich und schnell zu verbrauchen, was in der Musik mehr als anderswo das Verlangen nach frischer Nahrung wachrufen muß. Darum wird es uns nur zum Vortheil gereichen, wenn wir die längstgekannten größten Sterne einmal weniger betrachten, um den Blick auf neue, sei es auch minderen Ranges, zum ersten Mal zu lenken.

Außer R. Wagner wurde von musikalischen Zeitgenossen nur noch Ferdinand Hiller und zwar mit seiner Ouverture zu „Phädra" berücksichtigt. Sie war ein treues Abbild von Hiller's Muse selbst, die uns auf das Liebenswürdigste anzieht, so lange ihre feinen, sinnigen Gesichtszüge sich nicht gewaltsam zu tragischer Leidenschaft anspannen. Robert Schumann wurde trotz der ausdrücklichen Zusage der Ankündigung nicht vorgeführt. Man sollte füglich nichts versprechen, was man nicht auch zu halten gesonnen ist. Noch immer hat die Gesellschaft der Musikfreunde auch nicht Eine Note dieses bedeutendsten der lebenden Instrumentalcomponisten gebracht. Dieser mächtige und liebenswürdige Geist ist durch die grausenvolle Nacht, die sich über ihn gesenkt, den Leidenschaften des Tages entrückt worden. Den Werken des Kranken, vielleicht geistig Verblichenen, wird eine ruhigere Würdigung zu Theil, und wenn sie nunmehr dem Herzen der Nation näher treten, so kann man sich über einzelne Höchstscharfsinnige trösten, welche mit Befriedigung in Schumann's schönsten Musiken die Keime seines jetzigen Unglücks nachzuweisen lieben. Beethoven war durch die 2., 6. und 9. Symphonie, dann durch das Clavierconcert in E, Seitens der „Gesellschaft" vertreten. Zählt man hierzu acht Vorstellungen des „Fidelio" im Opernhaus, die Vorführung des Violinconcertes in D durch Vieuxtemps, die zahlreichen Kammermusiken in den Quartett-Soiréen, Liedervorträge von Herrn Ander, endlich die unausbleiblichen Sonaten in Cis-moll und F-moll durch Fräulein Staudach und Herrn Goldschmidt, so wird man diese Repräsentation Beethoven's in Einer Saison rühmend anerkennen müssen. Sie allein wäre schon ausreichend, das alte Geschwätz von der „ausschließlichen Trivialität" des Wiener Musiklebens zu entkräften, das soeben wieder von Herrn Fr. Brendel in seiner „Musik der Gegenwart" — beiläufig gesagt einer Verwässerung der Richard Wagner'schen Grundsätze durch echt Brendel'sche Ignoranz und Geistlosigkeit — neu aufgewärmt wird. Die Trauercantate „Gottes Zeit" von J. S. Bach, das Ave verum von Mozart und dessen Symphonie in D waren sehr gute Nummern, die Vorführung der „Struensee-Musik" von Meyerbeer rechtfertigt sich durch den blendenden Glanz dieses Namens. „Struensee" besteht fast nur aus Zügen raffinirtester Effecthascherei, ohne das Gegengewicht echter Größe und Poesie. Der krankhafte Zug, der in allen Meyerbeer'schen Werken herrscht, ist in der

Struensee=Musik zum vollkommenen hippokratischen Gesicht ausgebildet. Hier ist Alles mit einer Absichtlichkeit erklügelt und gemacht, daß man keinen Augenblick der Musik und ihrem Gegenstand mit vollem Antheil sich hingeben kann, sondern gequält durch den totalen Mangel an Aufrichtigkeit sich wie von einer glänzenden Lüge abwendet. Struensee dünkt uns das gemachteste, unerquicklichste Werk des geistreichen Mannes. Die Ouverture ist aus früheren Jahren sattsam bekannt. Auch die unsterblichen Kritiken sind uns noch erinnerlich, welche damals diese ungefüge, weder bedeutend erdachte, noch schön disponirte, mehr grell als pikant instrumentirte Musik Mendelssohn's „Fingalshöhle", Beethoven's „Leonore=Ouverture" und ähnlichen Kleinigkeiten gleichzustellen nicht errötheten. Zeigt doch Meyerbeer in dieser musivisch zusammengesetzten Ouverture nur abermals, daß er mit allem Geist und aller Mühseligkeit nicht im Stande ist, eine größere Instrumentalform zu erfüllen und zu beherrschen. Er bedarf unentbehrlich des Wortes, aus dem er einen musikalischen Inhalt herauszieht, ein für sich selbst redendes Instrumentalwerk wird er niemals schaffen.

Aus der Musik zu Struensee, welche sich theils zu selbstständigen Zwischenactsätzen ausbreitet, theils die Handlung begleitet (Marsch, Chor, Aufruhr), theils endlich in die Worte selbst melodramatisch eingreift, ist der Chor, „Held Christian stand am hohen Mast" (nach einem dänischen Volkslied), bei weitem das frischeste wirksamste Stück. Meyerbeer benützt es im Verlauf des Trauerspiels als musikalisches und dramatisches Motiv sehr häufig, nach Art des lutherischen Chorals in den Hugenotten und ähnlicher Stereotypen. Schade, daß auch dieser kräftige Chor durch echt Meyerbeer'sches Raffinement, z. B. eine näselnde Oboebegleitung, entstellt wird. Von größeren Musikstücken enthält Struensee ferner zwei Entre=Actes, den „Hofball", musterhaft geschmacklos, gesucht, ganz unschön, dann eine „Dorfschenke". Letztere hätten wir, wäre uns nicht ein Programm zur Hand gewesen, unbedenklich für einen Hexensabbath gehalten. So soll sich ländliche Fröhlichkeit aussprechen? Die darauffolgenden Verse Seidl's machen zwar eine fürchterliche Schilderung von der Versunkenheit des dänischen Volkes, allein nach Meyerbeer muß es aus lauter Teufeln bestanden haben. Auch der Trauermarsch zu Struensee's Hinrichtung, mit seinem witzig gebrochenen Dreiklang, hat (für den heroischen Stoff ganz unpassend) einen wahren Galgenhumor. Am ansprechendsten und einfachsten erschienen uns die kleineren melodramatischen Stücke, namentlich in den letzten Acten, wie denn Meyerbeer bekanntlich solche kleine Formen trefflich auszufüllen versteht. Selbst in das große Aufheben, das mit der Instrumentirung des Struensee gemacht wird, können wir nicht unbedingt einstimmen. Denn abgesehen davon, daß wir uns mit dem Begriff einer an sich schönen Instrumentirung, losgetrennt von dem Werth des instrumentirten Gedankens, nicht befreunden können, finden wir das Orchester im Struensee wohl glänzend, überraschend, im Einzelnen neu und geistreich, oft aber, sehr oft bis zur Verzerrung grell und gesucht.

Von einheimischen Tonsetzern hat die Gesellschaft nichts aufgeführt, diese zeigten sich blos hie und da mit einigen Kleinigkeiten. Nur von Herrn J. Aßmayer erschienen zwei größere Werke, ein Oratorium und ein Streichquartett, zur allgemeinen Bestürzung.

Ueberreich war in dieser Saison eine Compositionsgattung vertreten, welche gewöhnlich nur einen engeren Kreis von Musikfreunden zu fesseln pflegt: die Kammermusik. Es gab nicht weniger als ein und zwanzig Quartett-Soiréen, zusammen mit drei und sechzig Nummern. Das „Hellmesberger'sche Quartett", das sich einer verdienten, aber bisher durch keine Vergleichung controlirten Beliebtheit erfreut hatte, erhielt plötzlich in Müller und Vieuxtemps zwei Nebenbuhler von eminenter Bedeutung. Wenn uns die Gebrüder Müller das Quartett von Seite des exacten Zusammenspiels in einer Vollendung vorführten, wie sie ein zweites Mal nicht wieder vorkommt, so war es Vieuxtemps gegeben, durch den hinreißenden Vortrag der Primstimme altbekannten Quartetten den Geist einer neuen imponirenden Individualität einzuhauchen.

Dem Luxus an Quartettmusik steht die trostlose Armseligkeit gegenüber, mit der heuer abermals das Oratorium vertreten wurde. Wir hatten im vorigen Jahre gut prophezeien, daß wieder Haydn's „Schöpfung" und eine einheimische Mittelmäßigkeit sich ablösen würden. Die „Schöpfung" erschien überdies in so abschreckend schleuderischer Aufführung, daß selbst in sanfteren Gemüthern die Frage lebhafter aufstieg, ob dieses Gebahren länger fortdauern könne. Das religiöse und das ästhetische Bedürfniß vereinigen sich würdig in dem Verlangen nach der Vorführung jener monumentalen Tonwerke, in denen die heiligen Gestalten der Bibel aus der weihevollsten Vertiefung deutscher Musik so mächtig emporsteigen. Gebt uns endlich Bach und Händel!

Vorzüglich begünstigt war die Saison in Betreff der Virtuosen. Bekanntlich wünscht man deren sehr gute und sehr wenige. Denn nur sehr wenige sind wirklich sehr gut. Das von der Tageskritik beinahe jedem Virtuosen gespendete Lob, es sei ihm die Bewältigung technischer Schwierigkeiten nur Mittel zu höherem Zweck, ist unter sechs Fällen dreimal erlogen. Es bezeichnet aber selbst im verdienten Fall noch lange nicht jenen letzten Höhenpunkt der Virtuosität, wo diese, schöpferischen Potenzen ebenbürtig, den vollen Schein der Souveränetät erreicht. Diesen Gipfel, der einige tausend Fuß über der Virtuosenfläche ragt, erblicken wir erst da, wo vollendete Technik von einer so eminenten Individualität getragen wird, daß diese jedes Kunstwerk wie ein selbstgedichtetes, also mit dem ganzen Kraftzuschuß der eigenen Persönlichkeit, auszustrahlen vermag. Wie schön dies möglich sei, war uns vergönnt von Jenny Lind zu erfahren.

Um Alles zu vereinigen, fehlte ihr auch nicht die letzte Beglaubigung bedeutender Phänomene: daß sie zu Prinzipienfragen anregen. Jenny Lind hat wiederholt den Streit veranlaßt, ob und inwiefern die Virtuosität productiv genannt werden könne. Wenn man das Spreu mäßigen Geschwätzes entfernt, so

läßt sich daraus eine für die Kunstwissenschaft nicht unfruchtbare Anschauung gewinnen. In der Aesthetik, vornehmlich der musikalischen, sind die Worte „Production und Reproduction" zu feststehenden technischen Ausdrücken geworden, welche den Gegensatz zwischen der Thätigkeit des Componirens und des bloßen Vortrages der Composition einfach bezeichnen. In diesem Sinne ist an der unfehlbaren Anwendung beider Ausdrücke nichts zu deuten noch zu mäkeln. Fassen wir jedoch — und nichts hindert uns daran — den Begriff des Productiven höher, nämlich als etwas mit schöpferischer Kraft Thätiges, das große Wirkungen zurückläßt und zwar nicht aus Nichts Etwas, wohl aber ein Nichts zu Etwas machen kann, dann ist die Virtuosität in ihrer höchsten Bildungsform ungleich productiver zu nennen, als eine mittelmäßige Thätigkeit wirklichen Hervorbringens. Wenn Jenny Lind Bravourarien oder Taubert'sche Lieder singt, so ist es nicht die Höhe des musikalischen Gedankens an sich, was die außerordentliche Kraft solcher Schönheitsoffenbarung erzeugt, sondern die Hingebung, mit welcher die Künstlerin diese Compositionen in sich, also in einer höher begabten künstlerischen Persönlichkeit dergestalt hegte und nährte, daß sie sie vollständig individualisirt, somit bereichert wiedergibt. Wir werden die Verfertigung künstlicher Blumen gewiß weniger productiv nennen, als eine Macht, die im Stande wäre, ihnen den natürlichen Duft zu verleihen. Für Jenny Lind sind die vorzutragenden Stücke nicht blos ein Ziel, das zu erklimmen, sondern geradezu Stoff, der im Sinn eines ebenbürtigen oder überlegenen Geistes zu formen ist. Sie verfährt damit, wie der schaffende Künstler mit dem Rohstoff, also productiv.

Hatte die Gesangskunst uns in Jenny Lind ihre erste Größe gesandt, so that die Virtuosität des Violinspiels dasselbe in der Person Vieuxtemps. Wie jene die musikalische Verklärung echter Weiblichkeit, so ist dieser durchaus Mann in jeder seiner künstlerischen Aeußerungen. Indem er den Ton immer tief an der Wurzel faßt und mit majestätischer Bogenführung weit in die Runde schickt, hat er die technische Zauberformel gefunden, eine Musik groß, machtvoll, männlich hinzustellen. Auch er holte Beethoven's und Mendelsohn's Concerte, Haydn's und Mozart's Quartette, Bach's Ciaconna schöpferisch aus sich heraus wie eigene Gedanken und bot uns damit Kunstgenüsse, deren Eindruck nie verduftende Früchte trägt. Vieuxtemps' Programme ließen Classisches mit Elegantem wechseln und blieben wenigstens von Schlechtem frei. Seine eigenen Compositionen vereinigen Züge von Geist und Poesie mit großer Kenntniß der musikalischen Mittel, ohne eigentlich starkes schöpferisches Vermögen.

Den Abend, als Vieuxtemps (im Theater an der Wien) Mendelssohn's Concert spielte, eröffnete Herrn Suppé's Orchester mit Mozart's Ouverture „La vilanella rapita", welche hier noch gar nicht, oder wenigstens nicht innerhalb des Gedächtnißkreises unserer Generation aufgeführt worden war. Das Programm hatte die Ouverture nicht genannt und so ging denn das kleine, aber anmuthige, jedenfalls historisch sehr interessante Jugendwerk des Meisters ganz

unbeachtet vorüber. Wie klug handelt der Musik-Enthusiast bei Béranger, welcher vorsorglich Ordre gibt:

„Et vous, gens de l'art,
Pour que j'en jouisse,
Quand c'est du Mozart,
Que l'on m'avertisse!"

Aehnlicher Gefahr hat sich Herr G. Hellmesberger (Vater) nirgends ausgesetzt, sondern wie seit vielen Jahren zu Anfang der Concerte möglichst oft die Ouverture zu „Figaros Hochzeit" sich abwickeln lassen. Wir sehen nicht recht ein, warum in Virtuosen-Concerten das Orchester dem Publicum eine geringere Rücksicht schulden soll, als die übrigen (viel weniger kostspieligen) Mitwirkenden, welche Neues und Interessantes zu bringen sich stets redlich bemühen. Nur in der Indolenz des Directors liegt es, wenn die Orchesterstücke, meist die angenehmste Erwartung des Musikfreundes, unbeachtet in den Hintergrund treten.

Nach Lind und Vieuxtemps ist es vorzugsweise Julius Stockhausen dem wir Erfreuliches zu danken haben. Ausgestattet mit einer für unsere schreilustige Zeit außerordentlichen Schulung der Stimme, feinem musikalischen Verständniß und herzenswarmen Ausdruck hat er uns in einer Reihe glänzend aufgenommener Concerte wieder Gesang gegeben. Voll ausgebildeter Grazie war sein Vortrag, der (nach Marx „in sich selbst vertrocknenden", nach unserem Geschmack liebenswürdig stattlichen) Musik von Boyeldieu; und die rein lyrischen Gesänge Schubert's, Schumann's und Mendelssohn's haben wir schon heller klingen, aber kaum besser singen hören. Pathos und Humor heißen die beiden Endpunkte, die Stockhausen versagt blieben; was zwischen ihnen liegt, hat er zum Theil meisterhaft cultivirt.

Von Gesangskünstlern wäre noch Herr Géraldy zu nennen, der uns weniger durch den absoluten Werth seiner Leistungen anzog, als durch die specifisch Pariser Art, mit der er die nationellsten Musikformen seiner Heimath vortrug. Er vereinigte in bewunderungswürdigem Grad die drei dazu nothwendigen Eigenschaften: halbruinirte Stimme, virtuose Declamation und französisches Blut.

Eine Besprechung der Sängerin Maria Cruvelli scheint uns mehr in das Fach des bildenden Künstlers zu gehören. Die schönen, statuarischen Züge dieser verjüngten „Bavaria" wußten Erwartungen zu erregen, welchen ihr schwacher Gesang nicht gerecht werden konnte. Herr G. Hölzl, der abermals mit der Mission betraut war, in fremder Leute Concerten seine eigenen Lieder zu singen, hat seinen großen Verdiensten um die Erheiterung des Publicums diesmal noch ein Meisterstück literarisch-kritischer Exegese beigefügt. Schiller's „Mädchen aus der Fremde" war bekanntlich bisher ein Zankapfel der poetischen Auslegekunst, welche bald den Frühling, bald die Liebe, bald die Poesie darunter verstanden wissen wollte, bis Herr Hölzl nunmehr durch seine im strengen Jodlerstyl gehaltene Composition des Gedichtes unwiderleglich entschieden hat,

daß mit dem „Mädchen aus der Fremde" eine steirische Sennerin gemeint ist. Die Virtuosen Königslöw, W. Neruda (Violine), Braga, Schmidt (Cello) und Terschack (Flöte) sind in einer Uebersicht nur dem Namen nach, wenn gleich nicht unverdienstlich zu nennen. Das Clavierspiel war in der verflossenen Saison quantitativ stark vertreten, ohne jedoch eine einzige bedeutende Persönlichkeit aufzuweisen. Auf Satter's Tastenstürme folgten Willmer's trillernde Seufzer und die niedlichen Handarbeiten der Fräuleins Staudach, Kern und Fritz. Herr Leopold v. Meyer liegt außerhalb unserer Besprechung, da seine auffallend heitere Art zu spielen und zu componiren offenbar nur ausdrücken will, daß er die Musik nicht als Kunst, sondern als eine gesellige Fertigkeit zur Erheiterung guter Freunde betrachte. Zuletzt erschien, von dem Lichtglanz seiner Gattin zugleich erhellt und verdunkelt, Herr Otto Goldschmidt. Er wandelt matten Schrittes auf edler Bahn.

Jenny Lind.

Jenny Lind hat nach siebenjähriger Abwesenheit wieder in Wien gesungen. Bestünde die Aufgabe der Kritik wirklich nur darin, jede Kunstäußerung mit anatomischem Messer zu analysiren, am liebsten, um dem gewöhnlichen Auge verborgene Störungen und Lücken scharfsichtig hervorzukehren, dann hätten wir Jenny Lind gegenüber kaum etwas anderes zu thun, als einfach zu schweigen. Unserem Gefühl nach, steht es aber dem Kritiker wohl zu, über Erscheinungen, deren vollendete Schönheit den Lichtkranz höchster Begabung heller als alles dem Aehnliche ausstrahlt, über Erscheinungen also, wie sie günstigen Falles in hundert Jahren einmal kommen, nichts anderes auszusprechen, als die Freude, sie miterlebt zu haben. Dem ordentlichen Geschäfte der Kunstkritik kann nur das Artistische, sei es in weitester Bedeutung, unterliegen. Phänomene aber, in welchen eine bisher unerhörte Höhe der Kunstvollendung, ihre selbstständige Bedeutung verlierend, nur zur nothwendigen, organischen Aeußerung einer ganzen, wunderhaften Persönlichkeit zurückweicht, nähern sich den großen Schönheitsoffenbarungen der Natur, vor denen man blos stille stehen und dankfreudig sagen kann, daß sie da sind. Daß es eine starke Ausnahmsstellung ist, die wir damit der kritischen Verpflichtung zugestehen, bekennen wir. Sie entschuldigt sich nur durch die nicht minder strenge Auslegung der veranlassenden Ausnahmen: für unsere Erfahrung ist im Fach der reproducirenden Tonkunst Jenny Lind die Einzige, auf welche das Gesagte Anwendung leidet. Wir sprechen damit im Grunde ganz dasselbe Gefühl aus, das in der schwärmerischen Fassung zahlloser Kritiken und Feuilletons dem ruhigen Leser hie und da bedenklich erscheint.

Da unsere Ansichten glücklicherweise niemals in dem Geruch der Ueberschwenglichkeit, sondern eher in dem der Nüchternheit standen, so haben wir hoffent-

lich mit unserem heutigen Urtheil nichts gewagt. Daß seit den sieben Jahren der leichte Schleier über dem Organ der Sängerin sich noch etwas verdichtet, die Höhe an Leichtigkeit und Kraft ein Geringes eingebüßt hat, kommt bei solchen Wirkungen gar nicht in Betracht. Diese sieben Jahre, welche uns manche bedeutende Künstlerin vorgeführt, haben uns darin nur bestärkt, daß die Lind nicht nur mehr ist, als jede andere Sängerin, sondern geradezu anders. Wir meinen, daß die Vergleichung nicht einen bloßen Unterschied der Größe, sondern beinahe der Gattung herausfühlt. Diese Durchgeistigung und Durchfühlung jedes einzelnen Tones, wie der Grundstimmung der ganzen Composition sind weder nachzuahmen, noch zu beschreiben. Wenn die Lind singt, so denkt man eben so wenig an eine Kunstproduction, als vor einem blühenden Rosenstrauch.

Jenny Lind (sie verzeihe, wenn wir „Frau Goldschmidt" oder wie das Programm einmal zur Abwechslung sagt „Madame Goldschmidt" nicht über die Lippen bringen) Jenny Lind also offenbart uns auf eine fast räthselhafte Art die absolute Schönheit des Singens an sich. Wir halten uns nicht mehr an das Gesungene, sondern lauschen nur dem Singen selbst. Wie jener alte König verwandelt Jenny Lind alles was sie berührt in Gold. Sie sang eine Arie aus Bellini's „Beatrice di Tenda". Ist das dieselbe Musik, die wir sonst mit Grund matt und süßlich finden? Wie warmer duftiger Athem legt sie sich uns um Brust und Wangen. Wenn man dies leise, sichere Einsetzen des Tones hört, der dann langsam und lange anschwillt, um eben so lang und langsam zu verhauchen, hierauf jene Passage mit dem fein ineinander verschlungenen Sexten- und Quartensprüngen, so möchte man fragen, ob das menschenmöglich ist? Und alles dies so schlicht und bescheiden gebracht, daß man vor lauter Herzensfreude nicht zum Staunen kommt. Wenn andere Sängerinnen, deren Kehlengeläufigkeit zur höchsten instrumentalen Freiheit geschult ist, z. B. die Viardot-Garcia oder La Grange derlei singen, so bleibt es immer ein mehr oder weniger glänzend überwundenes Kunststück. Jenny Lind's Zaubereien erwecken in uns das Gefühl des Staunens nicht anders, als bereits getränkt von der Süßigkeit ruhigen Genießens, so daß wir beinahe einen neuen psychologischen Vorgang in uns erleben. Ueber allem war der Vortrag des Taubert'schen Liedes: „Ich muß nun einmal singen". Wen unser Wort von der absoluten Schönheit des „Singens an sich" etwa befremdete, der höre die Solfeggien in diesen drei Strophen. Als beiläufige Nachahmung des Vogelgesangs hart an der Grenze der Musik stehend, wird dieses Flöten und Schmettern in Jenny's Mund zur entzückenden Schönheit. Der ganze waldfrische Naturreiz jubelnden Vogelgesangs kömmt uns hier auf dem unbegreiflichen Wege der äußersten technischen Bravour entgegen.

In ihren folgenden Concerten hat Jenny Lind wieder ein Füllhorn bunter und duftiger Tonblumen über die vergnügten Lauscher im Redoutensaal ausgeschüttet. Mehr als Vasen zu diesen Blumen, denn als solche selbst erschienen uns die Arie aus den „Puritanern", dem „Türken in Italien" und der „Vielka",

welche die Künstlerin mit dem Zauber ihrer Bravour schmückte und belebte. Die schlichteren, aber desto innigeren Klänge deutschen Gemüthes ertönten am herzlichsten aus R. Schumann's Lied „an den Sonnenschein", Schubert's „Frühlingsglauben", C. M. Weber's Cavatine in As (Agathe), endlich dem „Hirtenlied" und den „Sternen" von Mendelssohn. Das waren so entzückende Feste, daß der Genuß des Hörers die nachträgliche Verlegenheit des Kritikers vollkommen verschlingt. Da die Sprache, unfähig den Klang einer Stimme und die feinste Eigenthümlichkeit eines Vortrags zu beschreiben, hier niemals das Was, sondern höchstens das Wie treffen und mit malenden Beiwörtern um die Sache herumgehen kann, da selbst die detaillirteste Nachschilderung eines Gesangs weder die Sicherheit, noch die Erspießlichkeit der Analyse eines Tonwerkes erreicht, wo man, den Finger auf der Note, ein nimmer Wechselndes und immer Gegenwärtiges erklärt, — was könnte eine Kritik von der Lind viel mehr geben, als den äußersten rohen Contour? Eine durch mehrere deutsche Blätter gewanderte Beurtheilung der Lind hält sich lange bei der Beschränktheit ihres Genres auf und vergleicht darum ihren Gesang mit der von Gutzkow sogenannten „Lovely=Literatur", nämlich der goldbeschnittenen, süßlichen Lyrik von Putlitz u. dgl. Daß der Kreis dessen, was Jenny Lind vollendet wiederzugeben vermag, das Hochtragische, Heroische, Leidenschaftliche nicht umfaßt, sondern hauptsächlich durch die Schönheitsform des Anmuthigen, Naiven, Sanft=elegischen in weitester und reichster Bedeutung erfüllt wird, das weiß Niemand besser als sie selbst, die mit größter künstlerischer Selbsterkenntniß ihr Programm aus diesem Kreise wählt. Eine Kritik aber, welche in dem frischen Lerchensang Jenny Lind's nicht etwa die Verklärung dessen wiederfindet, wovon der Wald erschallt, sondern nur „was sich der Walt erzählt", eine Kritik, für welche die vollendete Künstlerschaft und herzenstiefe Innigkeit unserer Sängerin mit jener Buchbinderliteratur in Einer Reihe steht, die mit dilettantenhafter Technik erlogene Gefühle lackirt, eine solche Kritik zeigt nur, wie sehr sie an dem schlimmen Uebel krankt, das Echte vom Falschen nicht unterscheiden zu können.

Jenny Lind wurde in ihren Concerten durch Clavierproductionen ihres Gatten Herrn Otto Goldschmidt unterstützt. Wenn die „Allg. Ztg." es ein „unverzeihliches Unrecht" der hiesigen Kritik nennt, „Herrn Goldschmidt über seine Gemahlin beharrlich zu vergessen", so wollen wir diesen Handschuh recht gern aufheben. Sollte es wirklich so unverzeihlich sein, neben Jenny Lind einen Pianisten zu übersehen, dem der Correspondent der „Allg. Ztg." auch nur das dürftige Lob ertheilen kann, er sei „ein ganz guter" (so nennt man gern etwas nicht ganz Gutes), „fingerfertiger, nicht geschmackloser Clavierspieler, der nur, wenn er einmal in's Gefühl hineingeräth, nicht mehr leicht herauskommt, zieht, dehnt und manirirt wird"? Der Technik des Herrn Goldschmidt fehlt es an Kraft und Bravour (der Triller, die Octavengänge sind mangelhaft, die linke Hand ungleich, der Anschlag marklos), seinem Vortrag mangelt nicht die Nettigkeit und Glätte, aber jede Spur von Aufschwung und Eigenthümlichkeit. Nur

Kleinigkeiten spielt er ganz befriedigend, wie er auch einige („Réverie“, „Etude“) hübsch componirt hat. Herr Goldschmidt ist ein merkwürdiges Gegenstück zu seiner Gattin. Während diese der unbedeutendsten Composition individuelles Leben einzuhauchen versteht, verkommen die frischesten Musiken unter Herrn Goldschmidt's Händen, wie Vögel unter der Luftpumpe. Sie erwärmt immer, er läßt allzeit kalt; sie wird immer begeisterter, er stets nüchterner. Man erinnere sich an den gänzlich wirkungslosen Vortrag der Finalsätze von Mendelssohn's G-moll-Concert und Weber's „Concertstück“, Compositionen, die, gut gespielt, hier immer einen wahren Jubel hervorrufen. Am Ende spielte Herr Goldschmidt wirklich „nicht geschmacklos“, „fingerfertig“, „ganz gut“, — trotz alledem glitten diese Lieblingsstücke an uns herab, wie Bergwasser über eine Felswand. Und das hat keineswegs die Loreley mit ihrem Singen gethan!

Julius Stockhausen.

Die Vorzüge von Stockhausen's Gesang sind nach zwei Richtungen hin höchst bedeutend. Für's erste hat sich dieser Künstler eine Schulung der Stimme erworben, die ihn befähigt, italienische und französische Coloratur-Arien mit einer seltenen Geschmeidigkeit vorzutragen; sodann besitzt er für das deutsche Lied ein so inniges Verständniß, einen so gemüthvoll sinnigen Ausdruck, wie man ihn gleichfalls nur bei Sängern von vorzüglicher Bildung und poetischer Begabung antrifft. Diese Vereinigung zweier meisthin nur getrennt vorfindlichen Kunstrichtungen in gleich hoher Cultur: des glänzenden Coloraturgesangs und des einfachen Liedes, reicht wohl hin, Herrn Stockhausen einen Ehrenrang unter den besten deutschen Sängern anzuweisen. Einiger Hemmniß unterliegt Herrn Stockhausen's Kunst nur durch die Beschränkung seines Organs, das zwar wohltönend und umfangreich, aber nicht kraftvoll und ausdauernd ist, und das er (der Baritonist) obendrein durch Bevorzugung entschiedener Tenorlieder gern in die Höhe treibt.

Der Eindruck von Stockhausen's drei Concerten war ein überaus erfreulicher. Man konnte sich des seltenen Genusses nicht ersättigen, eine vollkommen geschulte Stimme, von warmem, poetischen Verständniß durchgeistet, die entzückenden Lieder Mendelssohn's und Schubert's vortragen zu hören. Es ist schwer zu entscheiden, in welchem Liede der weiche, innige Vortrag des Concertgebers am gewinnendsten war; den meisten Eindruck schien Schubert's „Müller und Bach“, dann dessen zartes „Ich frage keine Blume“ (sehr unpassend „der Neugierige“ betitelt) zu machen. Nicht minder vorzüglich als im Lied ist Stockhausen in jenem anmuthig chevaleresken, von leichter Empfindung überhauchten Romanzen-Ton, welchen die Franzosen (insbesondere in ihrer letztvergangenen Opernperiode) so anziehend repräsentiren. Die Arie des Rodolphe aus Boyeldieu's „chaperon

rouge“, jene des Seneschalls aus „Jean de Paris“, endlich eine Arie aus „Le philtre“ von Auber können kaum feiner, geläufiger, correcter wiedergegeben werden. Für den italienischen Bravourgesang fehlt Herrn Stockhausen der Reiz eines kraft- und klangvolleren Organs. Im Fach der Ballade gab Herr Stockhausen die wunderlich-grauenhafte Tragik des Schubert'schen „Zwergs“ mit maßvoller Empfindung, wie sie dies hinreißend schöne Musikstück wohl verträgt. Esser's Ballade, „des Sängers Fluch“, hätten wir feuriger gewünscht. Es scheint, daß das rein Lyrische in warmen, mäßig bewegtem Ausdruck Stockhausen's eigentliches Element sei. Den Preis des Abends trugen zwei Lieder von Robert Schumann davon: „Mondnacht“ und „Frühlingsnacht“ aus dem Eichendorff'schen Liederkreis. Stockhausen sang sie mit besonderer Wärme und Zartheit. Der so leicht zu verwischende Schmelz der Eichendorff'schen Malerei blieb duftig auf jedem Worte haften. —

Vieuxtemps.

Wie im Leben des Einzelnen ein leuchtendes Ereigniß ganze Strecken dürrer Alltäglichkeit zu erhellen und zu erwärmen pflegt, so preisen wir auch im Kunstleben eine Periode als reich, wenn sie nach viel Mittelmäßigem auch nur Eine imposante Erscheinung dargebracht. Das flattert dann wie eine Siegesfahne, die man in einen Steinhaufen gesteckt. Wir könnten auf die musikalischen Productionen der letzten Wochen mit freudiger Genugthuung zurückblicken, wenn diese Zeit auch nichts anderes geboten hätte als das Spiel Vieuxtemps und die vollendete Aufführung der C-moll-Symphonie von Beethoven.

Was Vieuxtemps betrifft, so ist ihn zu hören einer der höchsten und ungetrübtesten Genüsse, die eine musikalische Produktion bieten kann. Seine Technik ist so unfehlbar und vollendet, als sein Vortrag edel, geistvoll, schwunghaft. Das ist ein Mann unter den Virtuosen seines Instrumentes. Wenn ich ihn für den ersten lebenden Violinspieler halte, dürften mir wohl nur wenige Stimmen, etwa zu Gunsten J. Joachims, entgegentreten, der jetzt auf der Höhe seiner Entwicklung stehend im Vortrag classischer Violincompositionen das Unübertreffliche leisten soll. Gleichviel, so lange man keinen größeren gehört als Vieuxtemps, kann man sich nur schwer einen vorstellen. Bekanntlich zählt Vieuxtemps auch zu den besten modernen Componisten seines Instrumentes. Seine Concerte sind geistreich, anmuthig, formschön, mit größter Kenntniß der musikalischen Technik, namentlich mit feinem Sinn für Instrumentirung componirt. Zu den wahrhaft großen instrumentalen Schöpfungen gehören sie trotzdem nicht, und wenn ein hiesiger Kritiker Vieuxtemps' D-moll-Concert in eine Reihe mit Mendelssohn's und Beethoven's Violin-Concerten stellt, so hat er sich wol zu stark ausgedrückt. Vieuxtemps' Compositionen sind ganz eigentlich interessant. Das Interessanteste schließt immer

eine kleine Abweichung vom reinen Schönen in sich, und dieser begegnen wir bei Vieuxtemps fast durchweg, ja oft gesteigert bis zur entschiedenen Bizarrerie. Seine Compositionen klingen sehr reflectirt, die musikalische Schöpfungskraft ist echt, aber nicht besonders reich, das Combinationsvermögen ungleich bedeutender. So stoßen wir in der großartigen Anlage und feinen Ausführung des D-moll-Concertes auf viel geistreiche Züge, die Hauptthemen hingegen zeugen von keiner besonders eigenthümlichen starken Erfindung. Vieuxtemps' großes Talent hat zu innig mit Beethoven verkehrt, um nicht ein mächtiges Stück deutscher Gediegenheit in sich ausgebildet zu haben, es wurzelt aber mit seinen feinsten Lebensfasern zu tief in der französischen Romantik, um deren bedenklichen Charakter lange verleugnen zu können. Diese unbezwingliche Neigung zum Pikanten, ja Bizarren wird in dem (übrigens trefflich gemachten effectvollen) Rondo, das Vieuxtemps hier zum erstenmal spielte, wol niemand verborgen geblieben sein. Was Vieuxtemps so hoch über seine componirenden Collegen hebt, ist seine ausgebildete Fähigkeit, orchestermäßig zu denken, und die künstlerische Consequenz, mit welcher er diese Totalität auf Kosten des Virtuosen in seinen größeren Werken überall vorwalten läßt. Und so dürfte er denn (Spohr ausgenommen) unter den jetzigen Violin-Virtuosen so gewiß der erste Componist heißen, als er unter den Componisten der erste Violin-Virtuose ist.

Aesthetische Polizei.

Die abgelaufene Musiksaison hat einige äußerliche Neuerungen im Musikleben gebracht, deren nicht genug gewürdigte Wichtigkeit unsere Aufmerksamkeit verdient. Es sind dies mehrere, vorerst nur das Hofoperntheater angehende Maßregeln auf einem Gebiete, das wir am liebsten „Aesthetische Polizei" nennen. Das fremde Feenkind Musik hat so viel irdische Verkleidungen anzuthun und so viel stoffliche Appretur zu erfahren, wenn es mit einer Mehrheit von Menschen verkehren will, daß jeden Augenblick eine Störung „von dieser Welt" es aus seiner Unbefangenheit und uns aus der Illusion herausreißt. Nur zu selten sorgen wir dafür, daß die Reinheit des Kunstgenusses durch Präventivmaßregeln gegen äußere Störungen geschützt, d. i. daß ästhetische Polizei gehandhabt werde. Die Intendanz des Hofoperntheaters hat in neuester Zeit die Wiederholung von Musikstücken in der Oper verboten und damit das „da capo", diesen ärgsten Feind des dramatischen Zusammenhangs, vernichtet. Wenn Arnold (im Wilhelm Tell) den Henkern seines Vaters Rache geschworen hatte und mit den Freunden bereits zum Rütli geeilt war, wurde so lange applaudirt, bis er mit dem ruhigsten Gesicht sich wieder hinstellen, die Erzählung nochmals hören, darüber sehr erschrecken und neuerdings Rache schwören mußte. Don Juan ist mit Zerline Arm in Arm seinem Schloß glücklich zugeeilt, — er wird zurück zitirt und muß

von Neuem anfangen, die melodischen Schlingen seiner Schmeichelei auszuwerfen. Mit gezückten Schwertern sind Raoul und seine Gegner eben auf einander eingedrungen, — halt! sie müssen auseinander, die Schwerter wieder einstecken, und das Duell von Neuem beginnen, weil der Tenorist darin eine schöne Kraftstelle hat. Die Abstellung dieser Unsitte kömmt überdies allen Sängern sehr zu Gute, welche das verderbliche Glück hatten, ihre anstrengendsten Stellen wiederholen zu müssen. Sie hätten sich mit der Zeit genöthigt gesehen, die hübsche Geschichte nachzuahmen, die uns Livius (Histor. VII. 2) erzählt. Als er nämlich in Rom nach damaliger Sitte sein eigenes Stück spielte, wurde er durch den Applaus des Volkes genöthigt, eine Lieblingsstelle so lange zu wiederholen bis er heiser war. Da erhielt er die Erlaubniß, einen Sklaven zu nehmen, der das Gedicht zu der Musik absang, indeß Livius selbst nur die Geberden dazu machte.

Aus demselben ästhetischen Grundsatz: der Aufrechthaltung der dramatischen Illusion fließt das zweite, ebenso dankenswerthe Verbot der Theaterintendenz, einen Sänger bei offener Scene herauszurufen. Wie oft erlebten wir, daß der Held, der eben vor unsern Augen sich erstochen hatte, zurückkehren und unter großem Halloh artige Komplimente machen mußte. Da soll man in der Stimmung bleiben! Bei aller Werthschätzung der Pietät, welche sich zum Dank für den darstellenden Künstler gedrängt fühlt, können wir solch ein Einhauen derselben in den Zusammenhang des Kunstwerkes nur beleidigend finden. Fühlt sich das Publikum nicht mehr durch die eigene Naivität, welche den Darsteller über den dargestellten Charakter vergißt, an solchen Demonstrationen verhindert, so muß man sie ihm einfach verbieten. Das ist ganz eigentlich Polizei im Interesse der Kunst, „ästhetische Polizei". Die Direction des Hofburgtheaters ist noch um Einen Schritt weiter gegangen und hat den Zutritt zu den Sperrsitzen während des Aktes verboten. Der günstige, wahrhaft kunstpädagogische Einfluß solcher Maßregeln, welcher aus der Einsicht in das Wesen ästhetischer Erscheinung hervorgegangen sind, wird nicht ausbleiben. In wenig Monden hat sich Alles an die anfangs beengende Vorschrift so trefflich gewöhnt, daß man die frühere tumultuarische Existenz kaum mehr begreift. Wer keinen Lärm machen darf, hört aufmerksam zu, wem der Beifall beschränkt wird, der spart ihn für die Würdigsten und wer bisher blos in der Kunst verachtete, was ihm vielleicht sonst als sein Höchstes gilt, den Anstand, der lernt Achtung hegen vor der Erscheinung eines Kunstwerkes und vor der Andacht eines Publikums.

Das Capitel von der ästhetischen Polizei ist so groß, daß man einen Band damit füllen könnte. Ihre Paragraphe treffen nicht minder das Concert, wie das Theater, sie erinnern die Künstler wie die Zuhörer. Von Seite der Künstler däucht uns das entsetzliche Probiren der Instrumente zwischen den Sätzen einer größeren Komposition ein Hauptvergehen gegen den ästhetischen Anstand. Das Stimmen tödtet die Stimmung.

Gegen die Angriffe geschwätziger Nachbarn wird wohl immerdar nur das Recht der eigenen Nothwehr bestehen. Hingegen scheint uns das störende Fortgehen der Zuhörer während der Musik eines §. im ästhetischen Polizeicodex nicht unwürdig. Erleben wir doch bei den ausgezeichnetsten Productionen, daß sie zum großen Theil von Leuten besucht sind, welchen das Herz niemals warm, die Suppe aber gleich kalt wird. In einem Concert von sechs Nummern gibt es fünf anständige Gelegenheiten, früher fortzugehen; daß aber fanatische Hausfrauen gerade noch die ersten 16 Tacte der Schluß-Symphonie anhören müssen, um dann mit möglichstem Geräusch und barbarischer Störung aller Sitznachbarn ein Wettrennen nach dem häuslichen Herd zu beginnen, das entschuldige, wer es begreifen kann.

Schließlich habe ich noch Einiges auf dem Herzen über die hier so beliebten Demonstrationen im Theater. Was soll man dazu sagen, wenn in jeder Vorstellung des „Fidelio" bei den Worten des Kerkermeisters: „Er (Florestan) hat eine so rührende Stimme, die zum Herzen dringt", ein Theil des Publikums in artigen Beifall für Herrn Ander ausbricht! Kann man brutaler aus der Stimmung herausgeworfen werden, als durch solch kindische Courtoisie? Was sind dagegen die sogenannten „politischen Demonstrationen", wie sie früher so gern im Burgtheater gemacht wurden, sobald eine Stelle des Dramas sich auf unsere eigenen öffentlichen Zustände deuten ließ! Als Lebenszeichen einer politischen Ueberzeugung haben sie doch eine ganz andere, wenigstens bedingte Berechtigung. Solche Demonstrationen durch rasches Auffangen und Beklatschen von Anspielungen finden wir zu allen Zeiten und an allen Orten, wo der Bevölkerung kein anderer legaler Ausweg gelassen ist, ihre politischen Wünsche kundzugeben. Börne bewunderte die Franzosen, daß sie im Theater jede leise Anspielung auf eigene Zustände augenblicklich auffassen und beklatschen. Das ist mehr patriotisch als ästhetisch gefühlt. An sich bleibt jede Unterbrechung eines künstlerischen Zusammenhangs ungehörig, jede Tendenz-Auffassung unästhetisch, welche nothwendige Theile eines Gedichts aus ihrem Organismus reißt, um ihnen eine fremde, interessirte Deutung zu geben. Es hat für uns jederzeit etwas Verletzendes, wenn in Dramen von Shakspeare oder Goethe politische Anspielungen aufgespürt und beklatscht werden, welche dem historischen Geist des Stückes widerstreiten. Allein jenes willkürliche „Unterbrechen" und „Verwechseln" geschieht hier doch durch die lebhafte Anregung großer, allgemeiner Interessen; man demonstrirt zur Unzeit, aber nicht um einer Lappalie willen. Namenlos kindisch ist aber die fieberhafte Sucht, einem Sänger, den man ja nach jedem Aktschluß feiern kann, schon während und auf Kosten des Stückes zu schmeicheln. Zuhörer, die im Stande sind, während des ergreifendsten Vorgangs (wie es jene Kerkerscene im „Fidelio" ist) in dem Helden des Dramas nur den Sänger N. N. zu sehen, die Bedeutung des Ganzen und die Weihe der eigenen Stimmung einer kleinlichen Schmeichelei zu opfern — das sind mit Einem Wort ästhetische Barbaren.

Nachdem für das Gelüste dieser Barbaren handgreifliche Anspielungen viel zu selten vorkommen, haben sie längst ein anderes unterhaltendes Auskunftsmittel gefunden, den Zusammenhang eines Stückes zu zerreißen. Sie werfen während des Spiels, meist in den hervorragendsten Scenen, etwas auf die Bühne, mitten unter die Darsteller. Es bleibt für die allgemeine Störung auf der Bühne und im Publikum ziemlich gleichgiltig, daß das Geworfene meistens ein Kranz oder Blumenstrauß ist. Jüngst im „Profeten" konnten die Unholde schon um 8 Uhr die Blumen nicht halten; Fides kniet im zweiten Act vor ihrem Sohn, für ihre Rettung dankt sie ihm, im tiefsten erschüttert, — bums! schlägt ein centnerschwerer Kranz zu ihren Füßen nieder. Man klatscht, die trostlose Mutter lächelt und knixt verbindlich, zaudert, ob sie den Kranz aufheben soll, der verzweifelnd hingelagerte Sohn schwankt geichfalls zwischen Galanterie und dramatischer Wahrheit; kurz, niemand hat mehr Fides und Johann vor sich, sondern nur Frau Csillag und Herrn Ander, und die dramatische Illusion ist in muthwilligster Weise vernichtet.

Durch diese Beispiele aus jüngster Zeit wollten wir die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen Unfug lenken, der, immer weitergehend, am Ende jeden ästhetischen Genuß bedroht. Was die niedere Jagd auf Anspielungen betrifft, so kann natürlich nur der gute Geschmack des Publikums sie abstellen. Gegen die äußeren Störungen des scenischen Fortgangs hätte aber die Hauspolizei einzuschreiten. Wir zweifeln nicht, daß jemand, dem es einfallen würde, dem Florestan einen Fasan in den Kerker hinabzuwerfen, ohne Aufschub hinausgeführt würde. Warum darf er denn ungestraft Kränze schleudern? Für den dramatischen Zusammenhang und die Stimmung des Zuhörers ist die Störung ganz dieselbe. Die oberste Hoftheater-Direction hat manch wohlthätige Maßregel ästhetischer Polizei in's Werk gesetzt: sie hat das Wiederholen von Musikstücken, das Herausrufen der Sänger bei offener Scene verboten u. dgl. Möchten diese Hausgesetze bald durch einen Paragraph vermehrt werden, welcher nach Art des römischen „De effusis et ejectis" die Scene vor den Geschossen der Kranzbarbaren schützt, und jedermann, der etwas zu werfen hat, einladet, sich damit gefälligst bis zum Zwischenacte zu gedulden.

1855.

Orchesterconcerte: „Fee Mab“ von Berlioz.
„Die Weihe der Töne“ von Spohr.
Berlioz „Römischer Carneval.“
Gade's „Ossian-Ouverture.“
Psalm v. Mendelssohn. „Hymnus an Zeus“ v. Meyerbeer.

Virtuosen: Wilhelmine Clauß.
G. Vailati. Hedwig Brzowska. Evers. Doppler.
Sachse. — Frl. Staudach. — Liedersänger.

Orchester-Concerte.

Durch die römische Campagna ritten einst zwei junge Männer in begeistertem Gespräch über Musik und Poesie. In der Verehrung für Shakespeare hatten ihre liebsten Gedanken sich eben begegnet, als der eine nachdenklich zum andern bemerkte: „Weißt Du, daß in „Romeo und Julie" sich ein wundervoller Stoff für ein musikalisches Scherzo findet?" Der andere quälte sein Gedächtniß vergeblich. „Nun, was sonst, als Mercutios Erzählung von der Fee Mab!"

> Sie kommt, nicht größer als der Edelstein
> Am Zeigefinger eines Aldermans u. s. w.

Die beiden Jünglinge waren Hector Berlioz und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ob der Eindruck dieses Gesprächs eine Anregung mehr zu der reizenden Elfenmusik gewesen, mit welcher Mendelssohn bald darauf Shakespeares „Sommernachtstraum" illustrirte, können wir nicht behaupten. Berlioz hingegen, aus dessen Munde wir diese Mittheilung haben, ist jener ersten Inspiration treu geblieben, und hat seiner „dramatischen Symphonie" Romeo und Julie die Episode von der Fee Mab als Scherzo einverleibt.

Wir hörten dieses Scherzo im ersten „Philharmonischen Concert", das Herr Kapellmeister Eckert am verflossenen Sonntag im Redoutensaale dirigirte. Trotz der sichtlichen Befremdung, welche bei den wunderlichsten Stellen über die Mienen der Zuhörer glitt, war der endliche Eindruck des Stückes doch ein so siegreicher, daß man es stürmisch zur Wiederholung begehrte. In der That wäre es schwer, sich der bezaubernden Wirkung dieses Tonstücks zu entziehen. Obgleich in einem falschen Gebiet, mehr neben als in der Musik stehend, (— eine Methode, welche wir bekämpfen müssen, da ihr Schaffen nicht musikalisch von innen heraus arbeitet, sondern poetisch eine Situation in Töne zu übersetzen trachtet, —) bewegt sich Berlioz' Scherzo darin mit einer seltenen Fülle von Geist und Leben. Nur wenige Partien in der umfangreichen Composition treten uns mit übersichtlicher Klarheit entgegen, krystallisiren sich gleichsam zu festen Gebilden. Das Meiste schweift

phantastisch, wie selig unzusammenhängendes Geträume, im Wirbel vor unsern erstaunten Sinnen. Wenn es eine schöne Instrumentirung an sich gäbe — während doch immer etwas da sein muß, was instrumentirt wird — so wäre die „Fee Mab" die höchste Leistung der Orchester-Composition. Es ist fast lauter Klangwirkung, was uns darin fesselt, die geheimnißvollsten und schaurigsten, die luftigsten und leichtesten, die prachtvollsten und mächtigsten Klänge sind darin aufgeboten; nicht wie von einem kundigen Capellmeister, nein, wie von einem Magier, der verborgene Kräfte beschwört. Die feinen Fäden der Sommernachtstraum-Ouverture erscheinen grob im Vergleich zu dem musikalischen Spinnengewebe der „Fee Mab." Wie dies kaum vernehmbare Flüstern und Lispeln allmälig stärker und lebendiger anschwillt, bis es sich endlich auf höchster Höhe zu einem phantastisch-tollen Carneval entfesselt, wie dann zu den gedämpften, gleichsam weit entfernten Schlägen der großen Trommel und Becken die feine, scharfe Metallstimme zweier Cymbeln erklingt, das ist von einer Klangwirkung, wie keiner der späteren Nachahmer Berlioz' sie wieder erreicht hat.

Das vierte Gesellschaftsconcert der österreichischen Musikfreunde brachte Spohrs „Weihe der Töne" zur Aufführung. Es hat uns herzlich gefreut, daß Spohr, welcher leider seit einer Reihe von Jahren von unserer Opernbühne gänzlich verbannt ist, dem Publikum einmal wieder in Erinnerung gebracht wurde. Die „Weihe der Töne" erschien, wenn es schon einer Symphonie galt, als die beste Wahl; weder die früheren Symphonien des Meisters stehen ihr gleich, noch viel weniger können seine späteren damit verglichen werden. Da hören wir noch den edlen, liebenswürdigen Sänger, der zwar über seine elegische Subjectivität in keiner Note hinaus kann, sie uns aber gar warm und sinnig ans Herz legt, das ist noch derselbe Spohr, der in Tönen dichtete. Wie traurig hat er sich in seinen spätern Werken verändert! Seine Doppelsymphonie, welche den Titel „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" führt und in 3 Sätzen „die Kinderwelt", „die Zeit der Leidenschaften" und den „Sieg des Göttlichen" schildert, dünkte uns das non plus ultra einer trostlos versiegten Phantasie. Und doch kam hinterher noch ein plus ultra in Form der neuesten Symphonie, einer musikalischen Paraphrase der vier Jahreszeiten. Sie bringt die traurigste Kunde, wie ein sonst aus so vollem Herzen schaffender Tondichter verkümmern und in kindisch greisenhafter Geschwätzigkeit seine eigenen Redensarten unaufhörlich wiederholen kann, nicht merkend, daß ihnen der duftige Sinn von ehedem längst entflogen. Unserem Princip zum Trotz, daß das Publikum in Kenntniß der Novitäten aller bedeutenden Tonsetzer zu erhalten sei, danken wir der Direction für die Bevorzugung des früheren Spohr auf Kosten des späteren. Die Reize der Spohr'schen Symphonie haben auch diesmal freundlich auf uns gewirkt, wie man denn diesem eigenthümlichen süßen Duft Spohr'scher Musik sich kaum jemals ganz entwinden kann. Wird uns doch bei der weichen, halb freud- halb leidvollen Melodie, des ersten Satzes fast so zu Muth, als wenn wir nach Jahren zufällig

ein Bändchen Matthisson'scher Gedichte aufschlagen und die Seligkeit zurückempfinden, mit der wir einst sehnsuchtschwelgend damit im Grase lagen. Leider mischt sich gar bald das kritische Gewissen störend in die usurpirte Jugendlichkeit. Mit Verdruß merken wir, wie dieser Blumenflor frischer, duftiger Musik in der „Weihe der Töne" durch die stete Beziehung auf ein „poetisches Programm" gehindert wird, innerlich frei emporzuwachsen und nach Außen sich harmonisch zu runden. Durch Töne ein Gedicht zu interpretiren, welches das Lob der Töne zum Gegenstand hat, ist ein sehr unglücklicher Gedanke, selbst abgesehen von dem Widersinne, daß mit einer musikalischen Schilderung des „starren Schweigens" in der Natur begonnen wird. Der Segen der Musik lobt sich gewiß am besten selbst, nämlich durch eine schöne Musik, und scheint uns viel reiner gefeiert in dem wunderbar süß quillenden Thema des ersten Satzes, als durch das lange Vogelgezwitscher darauf, das uns etwas gewaltsam in's Freie führt. Doch ist der erste Satz noch der abgerundetste. Im zweiten unternimmt es der Componist, die Musik abwechselnd in ihren verschiedenen Bestimmungen als „Wiegenlied", „Tanz" und „Ständchen" zu feiern. Durch die musikalisch ganz unmotivirte Aufeinanderfolge und fortwährende Abwechslung dreier Themas in verschiedenen Tact- und Tonarten, wird der im Charakter ohnehin zwischen Scherzo und Andante schwankende Satz obendrein in der Form ganz zersprengt und wir erhalten um der Bedeutung willen ein Gemenge von drei Bestandtheilen, deren jeder einzeln für sich (namentlich das Wiegenlied in B, oder das vom Violoncell über pizzikirtem Streichquartett so zart gesungene G-moll-Ständchen) den Stoff zu einem trefflich auszuführenden Stück gegeben hätte. Der dritte Satz beginnt mit einem festlichen, glänzend instrumentirten Marsch — warum schließt er nicht als solcher? Warum verläuft die Kriegsmusik, anstatt frisch abzuschließen, in ein endloses „Wehklagen der Zurückgebliebenen" (hier kommt Spohr aus dem „Arbeiten" gar nicht heraus), und mündet in eine Bearbeitung des Ambrosianischen Lobgesangs? In dem letzten und schwächsten Satz wird der Componist vollends zum rettungslosen Opfer seines poetischen Programms: er hat den Tod und die Vergänglichkeit alles Irdischen durch eine Begräbnißmusik auszudrücken. Anstatt der höchsten Steigerung, zu welcher sich im Finale einer Symphonie alles Frühere steigern soll, haben wir hier die vollständigste Entkräftung. So erhält der Hörer fortwährend für die verlorene musikalische Einheit und arg zerrissene Stimmung als Ersatz nur die trockene Vergleichung mit einer Vorstellungsreihe, die für ihn gar keinen Werth hat. Dadurch daß Spohr in einen Abgrund stürzte, an dessen Rand eine ungleich musikalischere Natur in der „Pastoral-Symphonie" sich aufrecht erhielt, wird uns die „Weihe der Töne" zum unschätzbarsten Commentar für eine der wichtigsten Streitfragen der musikalischen Aesthetik. Die musikalische Literatur besitzt kein zweites Werk, an welchem sich so haarscharf nachweisen läßt, wie das, was daran schön ist, es trotz des gegenständlichen Inhalts, ja durch dessen Uebergehung wurde, während andererseits der Glanz des Werkes sich stets in dem Augenblick verdunkelt, wo

der Componist die Forderungen des musikalisch Schönen hintansetzte, um mit seinen Tönen eine außerhalb derselben liegende Bedeutung zu versinnlichen.

Das Gesellschaftsconcert der Musikfreunde führte uns in Berlioz „Carnéval romain" einen wohlbekannten und dennoch beinahe entfremdeten Gast vor. Es sind beinahe neun Jahre, seit diese Ouverture unter der Leitung des Componisten hier wiederholt aufgeführt und für eine Zeitlang zum allgemeinen Lieblingsstück wurde. Die Ouverture (in welcher Motive aus „Benvenuto Cellini" verwendet sind) ist in ihrer effectreichen Illustration südlichen Maskenjubels äußerlich vielleicht das glänzendste, im innersten Kern aber das kühlste Werk Berlioz. Wenn er in seinem „Romeo", „Harald", „Lear", in der „Fantastique" u. a. die tiefsten und schmerzlichsten Regungen des Herzens in Tönen ausblutet, so erholt er sich gleichsam von diesen Sturmnächten der Seele in dem blendenden Bengalfeuer seines „römischen Carnevals". Die Composition bietet neben mancher bizarren und betäubenden Stelle viel Schönes, namentlich für den Musiker. Das einleitende Andante ist zwar nicht recht symphonistisch, doch von unleugbarem Reiz, wie es erst ganz schlicht von der Oboe vorgetragen, dann stets saftiger colorirt wird, bis es endlich vom ganzen Orchester aufgenommen, durch Tamburin und Becken rhythmisch gehoben, in vollem Prunk dasteht. Das energische Allegromotiv, eine jubelnde Windsbraut, wird gleichfalls auf das geistreichste, wenn auch nicht ohne Gewaltsamkeit gesteigert. Mit dem Aufnehmen der Instrumentaleffecte hat das Ohr vollauf zu thun; ganz einfache Dinge überraschen es mitunter mit ungeahnten Wirkungen, so z. B. das terzenweise Hinauf- und Hinabpfeifen der beiden Flöten in chromatischer Scala zu Ende des Andante, hierauf jene wundersame Terz, in der die Clarinette unter dem Waldhorn steht, und vieles andere.

Auch die zweite Ouverture, welche das Gesellschaftsconcert brachte, ist bereits in Wien aufgeführt worden, Gade's „Nachklänge von Ossian". Eine interessante, anziehende Erscheinung, in obendrein etwas fremdartiger Richtung, durfte dies Werk nach mehrjähriger Ruhe mit Recht zur Wiederholung gebracht werden. Der talentvolle Däne hat seit der Ossian-Ouverture und der 1. Symphonie in C, die damit den gleichen Vorzug naiver Frische und charakteristisch nordischer Färbung theilt, nichts Größeres geschrieben, das einen inneren Fortschritt über jene Jugendwerke beurkundete. Seine Symphonien (die kleine in B-dur etwa ausgenommen) wurden immer erfindungsloser und brachten auffallend Mendelssohn'schen Inhalt in einer verschwimmenden Breite der Form. Das starke Anschlagen des Localtons, der im „Ossian" volksthümlich ergreifend wirkt, wurde bei Gade alsbald Manier, — man wird es mit der Zeit endlich satt, immer die Walkyren im Nebel herumtraben zu sehen. Die Ossian-Ouverture ist zum größten Theil echt poetisch gedacht, der Contrast zwischen dem trotzig kriegerischen Thema und dem zweiten sanften Dur-Motiv sehr glücklich, viele Einzelheiten der Harmonie, Modulation und Instrumentirung äußerst geistreich; trotzdem wirkt das Ganze ermüdend, haupt-

sächlich durch die gar zu weitschweifige Ausführung des Seitensatzes und das fühlbare Vordrängen musikalischer Schilderung.

Zwei Chöre größeren Umfangs brachten Abwechslung in die Instrumentalnummern: ein Gebet von Mendelssohn „Verleih' uns Frieden" und ein „Opferhymnus an den Zeus" von G. Meyerbeer. Die beiden Meister standen sich mit diesen religiösen Compositionen auf dem Concertzettel eben so nah, als sie darin in der Wirklichkeit fern von einander stehen. Mendelssohn's „Gebet" bringt einen edlen Gesang erst in den Männerstimmen über einer mäßigen Figuration von 4 Violoncellen, dann in den Frauenstimmen mit gleichzeitigem Hinzutritt der Bläser, endlich in etwas breiterer Ausdehnung im vollen Chor. Nicht eben durch Eigenthümlichkeit oder Erfindungskraft unter Mendelssohn's ähnlichen Sachen hervorragend, erfreut doch das „Gebet" durch jenen keuschen Adel, jenes reine, religiöse Gefühl, welche uns die geistlichen Musiken dieses Meisters so theuer machen. Hingegen Meyerbeer's Hymnus! Wie der Stier von Uri kam er „angeblasen mit Macht", dröhnte ein gequältes, würdeloses Thema erst unisono mit 3 Posaunen und Ophycleïde, umspielte es dann mit endlosen Arpeggien der Saiteninstrumente, lies vollen Chorlärm mit Gelispel des Soloquartetts wechseln, kurz bot jedes äußerliche Mittel auf, um eine nicht aus dem Innern des Werkes fließende Wirkung zu erreichen. Meyerbeer's Hymnus kam uns manchmal vor wie eine Monstre-Transscription seines berühmten und berüchtigten „Mönchs". Die auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Instrumentalsätzen im „Tannhäuser" und „Lohengrin" wird Freunden Richard Wagner's schlimm genug aufgefallen sein. Um des Aufsehens willen, den dieses, wie überhaupt jedes neue Werk von Meyerbeer im Ausland erregt, müssen wir wol das Recht seiner Vorführung einräumen; trotzdem bedauern wir herzlich den Aufwand an Zeit und Mühe, welcher an die Aufführung unerquicklich wüster Musik verschwendet werden mußte.

Virtuosen.

So haben wir denn auch Wilhelmine Clauß gehört, und uns keineswegs enttäuscht gefühlt, wie einige Wundersüchtige im Publicum, die da neugierig aufsahen nach einem feuergewaltigen Meteor, und sich nun nicht zurechtfanden, als statt dessen ein stiller Stern heraufzog, sein blasses Licht ringsumher mild ausstrahlend.

Wilhelmine Clauß ist eine Erscheinung von entschieden musikalischem Beruf und Werth. Sie hat jedes vorgetragene Stück nicht blos im gebräuchlichen Sinn „studirt", sondern vollkommen in sich aufgesogen; als ein warm und eigenthümlich Empfundenes, Selbsterlebtes gibt sie es wieder. Der Unterschied dieses Vortrags von dem kühlen, reinlichen Herabspielen der meisten „Virtuosen" wird

auch dem Laien alsbald klar. Nicht zu vermeiden ist, daß in diesem Proceß so innigen Aufnehmens das Aufgenommene manchmal allzudeutlich die Färbung der Subjectivität erhalten werde, und diese Subjectivität scheint mir eine vorwiegend elegische, träumerische. Das deutsche Wort sinnig paßt in seiner ganzen Schönheit auf die Spielweise Wilhelminens; das Träumerische und Wunderliche sind die gefährlichen Grenzen, welche ihr nahe liegen. Sie streift dieselben manchmal, wenn sie Chopin spielt, dessen feine aber krankhafte Empfindung ohnehin zu der Willkür des Tempo rubato verleitet. — Am schönsten gab Wilhelmine Clauß die edle, ruhige Wehmuth Mendelssohn's wieder, in zweien seiner „Lieder ohne Worte". Die bekannte „Jagd" von Stephan Heller habe ich nie schöner vortragen gehört. Es lag ein leichter Glanz, ein poetischer Hauch auf all' diesen kurzen Stücken. Die Schattenseite ihres Spiels läßt sich kurz und vollständig damit bezeichnen, daß es ihm an Kraft fehlt. Die Beethoven'sche F-moll-Sonate (op. 57) hat theilweise diesen Mangel geoffenbart, dem ersteren Satz fehlte die streng markirte Rhythmik, dem Finale die Gewalt des Dahinstürmens. Die Dimensionen dieses leidenschaftlichen Tonwerkes wurden kleiner, als der Componist sie dachte. Allein (und das ist wichtig) innerhalb dieser verkleinerten Dimensionen standen alle Theile und Theilchen in genauester Harmonie. Darin erprobt sich der feine, echt musikalische Sinn. Der Anschlag der jungen Künstlerin ist weich und elastisch, aber in jene Grenzen des Kraftaufwandes gebannt, welche schon die physische Constitution gebieterisch vorzeichnet. Man braucht das zarte, blonde Mädchen nur zu sehen, um zu wissen, daß es das Clavier unmöglich anpacken könne, wie Lißt oder Dreyschock.

Wenige Tage später spielte W. Clauß das Clavierquintett in Es-dur von Schumann. Wer empfindet nicht das stolze Glück in diesem ersten Satz, dessen Hauptmotiv einhertönt wie „ein Hammer, der Felsen zerschlägt", mit seinen Schlägen aber die duftigste Rosenknospe in Gestalt des zweiten Themas hervorlockt. Wen entzückt nicht das fantastisch aufstürmende Scherzo, dessen ruheloses Drängen in den beiden Trios noch zauberisch nachzittert; hierauf die sinnige Melodie des Andante abwechselnd von der Violine und den tieferen Geigen gesungen, nach dessen leisem Aushallen das Finale endlich reich figurirend und fugirend abschließt. Ich brauche also die der Sprache ohnehin unzugängliche Schönheit des Werkes nicht weiter zu rühmen, sondern blos die Trefflichkeit der Ausführung. Wunderbar schön spielte Wilhelmine die Cis-moll Sonate von Beethoven und gab diesem uns durch zahlreiche Somnambülen etwas verleideten Mondschein den alten Silberglanz wieder. Im Adagio nahm sie die Melodie über den getheilten Dreiklängen etwas stärker, wodurch der schmerzliche Ausdruck des Stückes eine schöne großartige Ruhe gewann. Das Scherzo war sehr gemäßigt; indem sie es jedem Anflug von Frivolität fernhielt, erzielte sie die richtige verbindende Mitte zwischen der Stille des ersten und dem Sturm des letzten Satzes. Zwei Mazurkas von Chopin (F-moll, B-dur) spielte mir die Concertgeberin

nicht recht zu Dank, der Rhythmus sprang nicht federkräftig genug hervor und den ohnehin so engen Rahmen dieser kleinen anmuthigen Gebilde sprengte das leidige Tempo rubato. Es ist bekannt, daß Chopin selbst diese krankhafte Unstätigkeit des Zeitmaßes im hohen Grad liebte; unsere Künstlerin hat also die Tradition für sich. Trotzdem halte ich fest daran auch in der Musik stets auf den Urtext zurückzugehen. Von ungemeinem Reiz sind zwei „Präludien“ (Cis-moll und A-moll) von Stephan Heller, mit welchen uns die Concertgeberin zuerst bekannt machte. Den „Erlkönig“ sollte Frl. Clauß nicht spielen und andere Pianistinen sollten es auch nicht. Das ist Lißt'sches Regal. Zum Theil gilt dies auch von den „Ungarischen Rhapsodien“ desselben Componisten. W. Clauß milderte in der geistreichen rhytmisch höchst lebendigen Fis-moll-Rhapsodie die Poesie des Sporenklirrens, brachte aber sonst das ganze Pußtabild fein und leicht, nach Art einer Federzeichnung zum Vorschein. Daß die Concertgeberin auch diesmal wieder mit Beifall überschüttet wurde, will nicht so viel bedeuten, als daß das Publikum je länger desto mehr sich ihrer poetischen und eigenthümlichen Individualität zu assimiliren scheint. Wilhelminens Spiel kann von dem Eindruck ihrer ganzen Persönlichkeit gar nicht getrennt werden, man muß sie eben so wie Lißt spielen sehen. Bei Naturen wie Dreyschock, Willmers u. a. ist dies nicht nothwendig. Ohne die mindeste Heftigkeit oder Ueberschwenglichkeit zu zeigen, geht W. Clauß doch ganz in ihrem Spiel auf, ihre Züge beleben sich dabei, ohne eigentlich schön zu sein, zu einem ungemein sinnigen, leuchtenden Ausdruck. Noch viel mehr soll dies der Fall sein, wenn sie spricht. Ich kann darüber aus eigener Erfahrung nicht Auskunft geben. Ein Freund aber und College im kritischen Beruf, der jahrelang mit Stolz das Bewußtsein einer drakonischen Unparteilichkeit wie einen flatternden Helmbusch trug, erzählte mir eben, wie er die persönliche Bekanntschaft der jungen Dame für unumgänglich nöthig zum vollkommenen Verständniß ihres künstlerischen Wesens erachtet habe, wie er mit Erstaunen einer das musikalische Bereich weit übergreifenden Bildung, einer seltenen Geistes-Ursprünglichkeit u. s. w. begegnet und endlich unvermerkt als Enthusiast geschieden sei. Zum Glück bedürfe so unbestrittene Kunst keiner freundschaftlichen Brille. Spiele aber W. Clauß hie und da ihm doch etwas nicht ganz zu Dank, so verschweige er's gern, da er den Muth verloren, ihr weh zu thun. Also sprach die gefallene kritische Größe. Da lag der Helmbusch. Ich aber gelobte im Innern niemals die persönliche Bekanntschaft eines Künstlers zu machen, es sei denn erwiesen, daß er ein vollendeter Grobian.

Herr Giovanni Bailati hat sich zweimal auf der Mandoline hören lassen. Dieses zirpende, wispernde Instrument, dessen vibrirender Stahlton der Maultrommel näher steht, als der ihm formverwandten Guitarre, ist zur Begleitung des Gesanges, nicht aber zu selbstständigem Concertiren berufen. Durch ihren schwachen, abspringenden Ton zum Vortrag gebundener Cantilenen beinahe untauglich, bietet die Mandoline auch der Figuration allzuenge Grenzen und wird im besten Fall, statt musikalischen Genusses, einige Bewunderung unfruchtbarer tech-

nischer Gewandtheit vermitteln. Der einzige hübsche Effect des Instruments dürfte das bis zum leisesten Hauch absterbende Tremolo sein, das Herr Vailati auch ganz vorzüglich behandelt.

„Brzowska" ist der schwer aussprechbare Name einer polnischen Claviervirtuosin, welche sich vor wenig Tagen hören ließ. Sie spielt ziemlich rein, zart, geläufig. Das wäre, was zu ihrem Lob zu berichten. Uebrigens ist ihre Technik vielfach unvollendet, namentlich der Anschlag nicht kräftig genug. Ihr Vortrag repräsentirt den Typus des Frauenzimmerlichen. Wir meinen damit das Zerpflücken des musikalischen Zusammenhangs in kleine Theilchen, in deren jedes ein besonderes Gefühl gelegt wird, die Sucht zu retardiren und zu diminuiren, die vielen unnöthigen empfindungsvollen Accente auf einzelne Noten, die deren nicht bedürfen endlich das Vorherrschen einer gewissen Geziertheit und Verschwommenheit.

Am Abend desselben Tages gab Herr Karl Evers ein Concert. Unseres Erinnerns genoß Herr Evers seinerzeit als Kunstreisender einen nicht unvortheilhaften Ruf. Entweder hat Herr Evers seitdem Rückschritte, oder das öffentliche Urtheil hat die entgegengesetzte Bewegung gemacht: kurz die anwesenden Musikfreunde waren am Sonntag Abend ziemlich einig darüber, sich stark gelangweilt zu haben. Das Programm athmete Abwechslung und Bescheidenheit, es bestand aus fünfzehn Nummern sämmtlich von der Composition des Concertgebers. Als Componist gehört Herr Evers zu der unerquicklichen Classe der „Vermittelnden", derjenigen Tonsetzer nämlich, deren „Gediegenes" (Sonaten u. dgl.) zugleich elegant, deren „Elegantes" unter Einem auch gediegen sein möchte. Solche Vermittlungsversuche, mögen sie auch aus einem redlichen Streben hervorgehen, wurzeln doch meistens in der doppelten Unfähigkeit, unbedingt leichtsinnig und unbedingt künstlerisch zu sein. So verhielt es sich auch mit Herrn Evers. Sein wiederholtes Bestreben, sich in größeren Formen, Sonaten, Trios, Quartetten, zu versuchen, gibt zwar Zeugniß von einer ernsteren musikalischen Beschäftigung, die Früchte dieser Beschäftigung können wir aber kaum anders, als saftlos und unschmackhaft nennen. Die „Sonate für Clavier und Violine", entbehrt ebensosehr des bedeutenden Inhaltes und der geschlossenen Form, als die Salonstücke („Le Trille", „La Coquette" u. s. w.) des leichten, anmuthigen Schwunges. Eine geübte Hand ist nicht zu verkennen. Von der anscheinenden Neuheit der Illustration Lenau'scher Gedichte durch charakteristische Clavierstücke wird sich wol niemand blenden lassen; ob man eine Aufschrift, ein Motto, oder ob man ein ganzes Gedicht incommodirt, um für dürftige Musik den Abglanz fremder Poesie zu borgen, das ist ganz einerlei. Als Clavierspieler steht Herr Evers in nicht geringem Rückstand gegen die Forderungen, welche man heutzutage an die Virtuosität stellt und mit vollem Rechte stellen darf. Bietet man uns Octaven-Etuden, Trillerübungen, Figurationen der linken Hand, so verlangen wir dazu die hämmernde Kraft eines Dreyschock, den gleichen Triller eines Thalberg oder Willmers, die rhythmische Elasticität eines Schulhoff. Herrn Evers' Technik mag für den Clavierlehrer,

für den Componisten ausreichen, nimmermehr für den Virtuosen. Der Mangel an rhythmischem Gefühl ist uns besonders aufgefallen, wir erinnern an den verschwommenen Vortrag der „Wasserfahrt", der „Triller-Etude" u. dgl. Wenn man einmal Polka spielt (was ist „La Coquette" anders?) so spiele man sie wenigstens herzhaft und mit Freude am Rhythmus. Durch einen hypochondrisch verwischten Vortrag werden derlei Dinge nur noch langweiliger.

In einer Wohlthätigkeitsakademie fand den lebhaftesten und verdientesten Beifall ein concertantes Duo (über Motive aus „Rigoletto") für zwei Flöten, vorgetragen von den Herren Franz und Karl Doppler. Das Flötenspiel der Brüder Doppler gehört zu dem Bedeutendsten, dessen wir uns im Gebiet instrumentaler Virtuosität erinnern. Was sich diesem als Solo-Instrument sehr dürftigen Rohr an bekannten oder verborgenen Effecten nur immer entlocken läßt, alle Künste der Doppelzunge, Trillerketten und Intervallensprünge, bringt dieses flötende Brüderpaar mit einer Reinheit, Ruhe und Sicherheit hervor, welcher der erpichteste Flötenfeind ein lebhaftes Interesse nicht versagen kann. Der wundeste Fleck des Instruments, sein leerer, kühler Ton im Vortrag gebundener Cantilenen, kann freilich durch keine Kunst verdeckt werden. Unsere Virtuosen halfen sich einigemal recht gut, indem sie einfache Melodien beide unisono spielten. Ueberhaupt muß man ihren Compositionen, so wenig selbstständige Bedeutung sie auch haben, die feine Ueberlegung nachrühmen, mit welcher auf das Zusammenspiel der beiden einander nicht blos ablösenden, sondern wesentlich unterstützenden Flöten, sowie auf die Berücksichtigung des specifischen Charakters des Instruments geachtet wird. So ist in der einen Variation das Girren und Schmettern der begleitenden Flöte ein überraschender und doch dem Instrumente ganz homogener Effect.

Nicht so glücklich war mit seiner kaum geringeren Virtuosität der königlich hannoverische Oberstabstrompeter Sachse. Die Trompete wird ihrer Bestimmung als Orchesterinstrument bei ihrem spärlichen Umfang und ihrem starren, entschiedenen Klangcharakter selten mit Erfolg entzogen und zu Concertzwecken benützt werden können. Will man das kriegerische Metall zu eleganten Passagen oder schmachtenden Melodien herabwürdigen, so wird sich das Material verrätherisch genug rächen. Man nehme dann schon in Gottesnamen lieber den modernen Bastard des Horns und der Trompete: das Flügelhorn. Durch die Kunstfertigkeit, mit welcher Herr Sachse sein Instrument behandelt, läßt sich dieses bald zur Weichheit des Horns, bald zur Geläufigkeit der Oboe zwingen, stets aber nur für sehr kurze Zeit, dann blitzt der schrille Trompetenton doppelt empfindlich herein. Keine Mißhandlung eines Instrumentes gegen dessen Charakter und Beruf wird jemals einen echten künstlerischen Eindruck hervorbringen. Die von Herrn Sachse vorgetragene Composition war, der bezeichneten Richtung entsprechend, eine geschmacklose Häufung von Schwierigkeiten: während er sie athemlos bekämpfte, bewunderten wir ihn im Schweiße unseres Angesichts.

Damit auch ein Stückchen „Classisches" nicht fehle, spielte Frl. Staubach den ersten Satz des C-moll-Concertes von Beethoven, und machte wirklich ein ganz nettes, charmantes Männchen aus diesem knorrigen Gesellen. Ueberdies war er mit Thalberg geimpft. Bekanntlich ist's die alte musikalische Unsitte der „Cadenz", welche dem Spieler eines Concertes gestattet in der Fermate einen eigenen Bravourbetrieb anzulegen, sich aus den Kronjuwelen Beethoven'scher Erfindung Westenknöpfe und Manchettenspangen zu machen und damit ein Viertelstündchen ungenirt zu hausiren. Solch ästhetische carte blanche wird, wie sich von selbst versteht, so gründlich benützt, daß man sich nicht allzusehr verwundern darf, wenn man eines Tages eine Cadenz von Lißt oder Thalberg mit eingelegtem Concert von Beethoven angekündigt liest.

Herr Draxler sang wieder einmal Proch's „stillen Zecher", der sich mit Vorliebe in Decimensprüngen bewegt, wahrscheinlich um auszudrücken, wie er immer zugleich tief im Glase und hoch an der Zeche stehe. Nach solch' sentimentalem Rührgesang, woran nichts wahr ist als dessen musikalische Gemeinheit, klang ein Lied des viel- und leichtschreibenden Kücken („die drei Worte") wie ein Ideal von Tonschönheit und Gemüthstiefe. Frau Csillag sang es und ließ hierauf die „Post" von Schubert folgen.

1856.

Orchesterconcerte: Litolff's Ouverture „Chant des Belges“.
Gade's Ballade „Erlkönigs Tochter.“
Beethoven's Eroica.
Ouverture von J. Rietz.
Schumann's B-dur-Symphonie.
Richard Wagner's „Faust-Ouverture“.

Quartettsoiréen: Quartette von Haydn.
Schumann's Trio in F-dur.
Quartett von F. Grutsch.

Schubert's „Müllerlieder“, gesungen von J. Stockhausen.

Clara Schumann.

Clavierconcerte.

Vom Mozartfest in Wien und Salzburg.

Orchester-Concerte.

Im großen Redoutensaale fand das erste diesjährige Concert der „Gesellschaft der Musikfreunde" statt. Eingeleitet wurde es wunderlich genug durch Litolff's Ouverture „Chant des Belges". Dieses dem König Leopold I. gewidmete und bei Gelegenheit der letzten Jubiläums-Feierlichkeiten in Brüssel aufgeführte musikalische Ungeheuer geht aus C-moll. Andante grandioso beginnt es mit einer schwerfällig rumpelnden Figur der Bässe sich zu regen. Hierauf kommt (molto presto) eines jener trivial-dämonischen Violinthemas herangepfiffen, welche seit Lindpaintner und Marschner den officiellen Styl der Vampyre bilden. Sollten die Belgier wirklich solche Teufel und ihr gepriesenes Land eine Wolfsschlucht sein? Litolff kümmert das wenig; im offenen Widerspruch mit Kuranda und Höfken läßt er chromatisches Heulen und Zähneklappern durch sein Vaterland auf und nieder fegen, bis plötzlich, wie ein ungeheures Nießen, ein einzelner Schlag der Metallbecken erklatscht. Momentane Stille. Eine Clarinette stimmt, von der kleinen Trommel freundlich unterstützt, das belgische Volkslied an, eine sehr einfache marschartige Melodie. Die Violinen, durch Sordinen gedämpft und vierfach getheilt, tremoliren in hochliegenden Accorden geheimnißvoll über dieser etwas hausbackenen Erscheinung. Dieses Tremolo der gedämpften Violini divisi, von Berlioz längst charakteristisch angewendet, beginnt nachgerade bei den Zukunftsmusikern als allgemeines Hausmittel der Verblüffung angewendet zu werden. Richard Wagner malt damit den Hexenspuk des Venusbergs, Liszt in seiner Graner Messe das „Gloria in excelsis", Litolff endlich den Patriotismus der Belgier. Indem nun diese fragmentarischen Andeutungen der Volksmelodie immer deutlicher und stärker anschwellen, wird auf den eigentlichen Kern- und Zielpunkt des Ganzen losgegangen: der „Chant des Belges" kommt von Posaunen, Trompeten, Hörnern und Tuba mit Urgewalt unisono herangeblasen, während die Violinen und Holzinstrumente in Triolengruppen dazu kreischen, und alle Lärminstrumente einen Spektakel beisteuern, wie wir ihn im

Concertsaal noch nicht erlebt haben. Auf die materielle Wirkung dieses — sehr billigen — Schlußeffectes hin ist die ganze Ouverture zugeschnitten, so daß die ersten 54 Seiten der Partitur nur als ein präludirender Vorwand zu dem auf Seite 55 hereinbrechenden todtschlägerischen Glanz erscheinen. Litolff arbeitet da genau wie ein Dramenfabrikant der Porte St. Martin, der zu einer effectvollen Schlußscene ein ganzes Stück nachträglich hinzudichtet. Das unläugbare Geschick der Mache und einige vereinzelt hervorblitzende geistreiche Züge können Litolff's Lärm-Ouverture nicht vor dem gerechten Verwerfungsspruch retten, der wohl alle musikalisch Gebildeten am 30. November vereinigt hat. Leicht wird es uns am allerwenigsten, über Litolff so abfällig zu urtheilen. Henri Litolff (außer Verhulst vielleicht der einzige heimische Componist, durch den die Niederlande an ihre ehemalige musikalische Oberherrschaft gegenwärtig erinnern) hat durch seine früheren Werke nicht geringe Hoffnungen erweckt. Seine „Symphonie-Concerte" für Clavier und Orchester, insbesondere „Eroica" und „Hollandaise" — worin National-Melodien ganz anders verwendet waren, als in der neuen Ouverture — sind von kühnem, oft großartigem Wurf der Anlage, reich an geistvollen Einzelnheiten, getragen von lebhafter Phantasie und gründlichen, namentlich an Beethoven lehnenden Studien. Desgleichen fand sich in den kleineren Clavier-Compositionen Litolff's („Etuden", „Souvenirs de Harzbourg" u. a.) viel Sinniges und Anmuthiges. Wenn Litolff vor zehn Jahren die gesunden Keime seiner Musik, gereinigt von den vielen bizarren Auswüchsen, pflegte und großzog, dann war Bedeutenderes von ihm zu hoffen. Anstatt dessen scheint der Kern abgestorben, und blos die Methode der bizarren Effecte geblieben zu sein. Schon mit der Oper „Die Braut vom Kynast" begann die Verarmung Litolff's; seine neuesten Sachen stellen den geistigen Bankerott vollends außer Zweifel, mögen sie mit äußerer Verschwendung noch so sehr zu täuschen suchen. Auch Litolff's äußere Schicksale haben sich beinahe gleichzeitig seltsam geändert. Der früher unstäte, von Leidenschaftlichkeit fast verzehrte Feuerkopf ist nunmehr behäbiger Philister geworden, hat in Braunschweig eine Musikverlagshandlung und die dazu gehörige Witwe geheirathet.

Unmittelbar nach dieser bombastischen Prahlerei mußte ein Werk wie „Erlkönigs Tochter" von Niels Gade doppelt anmuthig wirken. Obwohl keineswegs Großes oder Hochbedeutendes bringend, athmet es doch die Weihe natürlicher Anmuth und eines feinen, gebildeten Geistes. In engem Rahmen begrenzt, sucht es denselben nirgends anspruchsvoll zu sprengen, bewahrt vielmehr eine wohlthuende Bescheidenheit. Solche Werke (die Niemand mit furchtsamer Philisterarbeit verwechseln wird) erfüllen heutzutage eine wohlthätige Mission, indem sie jener epidemisch werdenden Großmannssucht, welche in Eine Symphonie den ganzen „Kosmos" hineinzwängt, die Liebenswürdigkeit künstlerischer Mäßigung und Bildung entgegenhalten. Gade nennt „Erlkönigs Tochter" eine „Ballade für Soli, Chor und Orchester". Sie gehört jenem beliebten Genre kleinerer weltlicher Cantaten, welche zwar auffallend an einen geschichtlichen Zusammenhang mit den

„Kammercantaten“ des alten Carissimi (um 1630) mahnen, thatsächlich aber durch das praktische Bedürfniß nach längeren Concertnummern in unsern Tagen gleichsam neu erfunden wurden. Der Text ist aus dänischen Balladen zusammengestellt und behandelt die von Herder bei uns eingeführte Sage vom Herrn Olaf, der am Abend vor seiner Hochzeit durch den gespenstischen Erlengrund reitet. Von Erlkönigs Tochter, die ihn zum Tanze zwingen will, geschlagen, kehrt er, den Tod im Herzen, heim. Die an sich kurze Begebenheit mußte in drei Abtheilungen ausgedehnt werden, von denen die erste die Warnung der Mutter und Olaf's Abschied, die zweite die Elfenscene, die dritte endlich Olaf's Heimkehr und Tod enthält. Durch dies Auseinanderzerren kommt viel monotone Wiederholung und mancher Lückenbüßer in das Ganze. Auch an unmittelbarem dramatischen Eindruck büßte die Cantate manches ein, und wer Löwe's Composition der Herder'schen Ballade kennt, wird einräumen, daß daselbst die kurze Wechselrede

„Sag an, mein Sohn, und sag mir gleich,
Wovon bist Du so blaß und bleich“?
„„Und sollt ich nicht sein blaß und bleich,
Ich kam in Erlenkönigs Reich““!

ergreifender wirkt, als die daraus gesponnene lange Scene bei Gade. Für den knappen Fortschritt der Begebenheiten tauschte der Componist den Vortheil einer bequemen Auseinanderfaltung der lyrischen Momente ein. In diesen lyrischen Momenten und der specifisch nordischen Färbung, in welche sie der Componist zu tauchen weiß, liegt dessen Stärke. Die zweite Abtheilung bildet natürlich den Gipfelpunkt auch in musikalischer Hinsicht, und es ist Gade hoch anzurechnen, daß er es verstand, dem conventionellen musikalischen Elfen-Apparat warmes, eigenthümliches Leben einzuhauchen. Reizend ist der Strophengesang von Erlkönigs Tochter in As-dur, der in der That wie silbernes Mondlicht aus dem vorhergehenden E-moll-Chor hervorbricht. In den ersten Abtheilungen stechen die Warnung der Mutter und Olaf's Romanze: „So oft mein Auge die Fluren schaut“, als warm und ausdrucksvoll hervor. Die Chöre der ersten und dritten Abtheilung sind von einer etwas trockenen Beschaulichkeit. Sinnig ist der Gedanke des volksthümlich gehaltenen Strophenliedes, womit der Chor das Ganze, nach Art eines Prologs und Epilogs, eröffnet und schließt. Der Eindruck des Gräßlichen (Olafs Tod) durfte hier nicht der letzte am Platz bleiben. Der Epilog löst ihn in milde epische Ruhe auf und bringt, die Melodie des Prologs wiederholend, das Ganze zu wohlthuender Abrundung.

Zum Schluß Beethoven's Eroica, — „von der wir nicht wiederholen wollen, was Alle wissen“. Mit diesem Satz pflegte Schumann, der — wenn irgend Einer — im Stande gewesen wäre, seiner Bewunderung für Beethoven Worte zu leihen, an diesen für ein Concertreferat allzu gigantischen Erscheinungen vorüberzugehen. In der That wirken Kunstwerke, wie Beethoven's Symphonien, bei denen jeder Takt von der Kritik längst abgeweidet ist, etwas athembeklemmend

auf uns nachgeborne Berichterstatter, denen das Herz voll ist, der Mund aber nicht überlaufen darf. Namentlich die „Heroische" unter den 9 Schwestern hat des verdienten Preises so reichlich und ausführlich erhalten, daß man auf keine ihrer Schönheiten hinweisen kann, ohne damit zu spät zu kommen. Kaum, daß man daran erinnern darf, wie dies Werk, das 55. Beethoven's, ganz eigentlich die Brücke zwischen dem früheren Symphoniestyl und dem modernen bildet. In seinen beiden ersten Symphonien bewegte sich Beethoven, wenn gleich mit genialer Freiheit, in dem Ideenkreise Mozart's: in der heroischen Symphonie entfaltete sich zum erstenmal der ganze, eigentliche Beethoven. Die merkwürdigen 36 Takte im zweiten Theil des ersten Satzes der Eroica (Seite 33, Takt 2 der Simrock'schen Partitur) bis zum Durchbruch des Streichquartetts vor dem Eintritt der neuen Episode (Seite 36 Takt 18) bilden einen bedeutsamen Wendepunkt in der künstlerischen Entwicklung des Meisters, einen Wendepunkt, der ihn fortan ungeahnte prachtvolle Zaubergärten entdecken ließ, freilich auch nächtige Abgründe mitunter, die keines Menschen Freund. Beethoven selbst ist der eigentliche Held, den die „Heldensymphonie" feiert. Auf den andern, den Kriegshelden, den unser Meister eigentlich meinte, wollte sie mir nie recht passen. Bekanntlich schrieb Beethoven seine Sinfonia eroica ursprünglich 1803 zum Preise Napoleon Bonaparte's. So wird erzählt. Es scheint mir auffallend, daß man diese allbekannte Thatsache, welche factisch ausführt, was der Titel „Eroica" kurz andeutet, nie ernstlicher an den Charakter der Symphonie gehalten und den unläugbaren Zwiespalt zwischen beiden bemerkt hat. Nach meinem Gefühle ist die „heroische Symphonie" durchaus nicht heroisch in ihrer Totalstimmung, sondern nur nebenbei in einzelnen sich aufraffenden Momenten. Sie ist durchweg pathetisch, und hätte mit diesem Beiwort ebenso füglich charakterisirt werden können, als jene gefeierte C-moll-Sonate. Heldenhaft, schlachtenfroh, siegreich, — dies alles ist die Eroica nicht in dem Sinne, welchen man mit der Vorstellung eines triumphirenden Feldherrn verbindet. Von militärischer Kraft und Herrlichkeit blitzen kaum hin und wieder einzelne Strahlen. Am kräftigsten tritt noch der erste Satz auf: das im reinen Dreiklang fest einherschreitende Hauptmotiv durfte in der That einen Helden ankündigen. Allein schon nach 4 Takten trübt sich der Ton der Zuversicht, und wehklagende Accorde sprechen von geheimer Trauer. Diese gebrochenen Töne, anfangs bald verhallend, kehren im Verlauf länger und bedeutsamer zurück und verleihen dem Ganzen einen heimlich nagenden, wunden Ausdruck. Durch diesen ersten — wie gesagt am meisten „heroischen" — Satz zieht unverkennbar ein tief gedrückter Ton, ein Ton edler, aber darum nicht minder schmerzlicher Resignation. Der Held tritt schon verblutend auf. Noch viel umflorter ist das eigentlich „heroische" Element in den folgenden Sätzen. Bekanntlich sind die sanften, elegischen Gesangstellen die schönsten darin. Wenn irgend ein Satz berufen war, die ganze Kraft des „heroischen" Ausdrucks freizulassen, so war es gewiß das Finale. Wie viel aber grade diese in ihrem Anfang unmuthig-düstere, in ihrem Verlauf

sanfte und wiegende Musik den Anforderungen des Heroischen schuldig bleibt, scheint mir unverkennbar; das stolze Aufraffen der letzten 40 Takte kommt zu spät, um den Totaleindruck zu bestimmen. Es ist freilich nur ein Beweis mehr von Beethoven's wunderbarem Kunstverstand, daß er, auf grelle Contraste verzichtend, lieber den Ausdruck aller Sätze mit Rücksicht auf den Mittelpunkt des Ganzen (den Trauermarsch) abschwächte und niederhielt, — allein ob diese gedrückte Skepsis dem Begriff des Heroischen entspricht, bleibt eine andere Frage. Die C-moll-Symphonie ist in ungleich höherem Grade eine heroische, ja, die „Egmont-Ouverture" findet in ihrer kurzen Schlußstretta einen viel heldenhafteren Abschluß, als die „Eroica" in ihrem ganzen Finale. Das variirte graziös-schaukelnde Gesangsthema im 4. Satz entnahm Beethoven Note für Note seiner Balletmusik zu „Prometheus", sie kommt sogar früher (und stets in derselben Tonart Es-dur) auch noch in einer Sammlung („Contratänze" von Beethoven) vor! Wem der innere Charakter dieser Melodie nur einen „halben Beweis" für unsere Ansicht bildet, der findet ihn mehr als ergänzt durch die Thatsache jener fast unbegreiflichen Ballet-Herkunft des vermeintlich „heroischen" Themas. Welche Heldengedanken haben die Ausleger hinein interpretirt! Nachdem mir die Schönheit eines Tonwerks von dessen Titel oder poetischem Vorwurf unabhängig und nur in der Harmonie der musikalischen Verhältnisse begründet scheint, ist auch für den unantastbaren Werth der „heroischen Symphonie" die Beziehung zu ihrer Entstehung und Ueberschrift gleichgiltig. Nur zulässig muß man in solchem Falle die Vergleichung nennen. Mehr oder minder subjectiv, wie jedes solche Messen des musikalischen Ausdrucks an seiner Ueberschrift, ist auch das hier angeregte Bedenken gegen den „heroischen" Geist der „Eroica". Ich habe es auf die Gefahr hin, zu irren, ausgesprochen, damit Andere sich angeregt fühlen, ihre eigenen Wahrnehmungen damit zu vergleichen, oder an dem Gegenstand selbst zu erneuern. Das Nachbeten bleibt immer das Letzte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde gab nach längerer Unterbrechung ihr drittes Concert. Eine Concert-Ouverture von Julius Rietz machte den Anfang. Wie alles, was wir von diesem Componisten bisher kennen lernten, gehört auch die „Concert-Ouverture" unter die Kategorie: geistreiche Impotenz. Wohlgeschulter und geschmackvoller Musiker, zugleich vortrefflicher Dirigent, ist Rietz im freiesten Besitz aller Mittel, mit welchen man componirt; nur was man eben componiren soll, ist ihm von der Natur sehr sparsam verliehen. An die Stelle der Erfindung tritt bei Rietz die Combination, statt eigener Ideen bringt er geistreiche Umschreibungen fremder. So freundlich einzelne Züge ansprechen, das Ganze bleibt unerquicklich, wie jede Grübelei in der Kunst.

Den Schluß machte R. Schumann's Symphonie in B-dur (Nr. 1), dieselbe, die im Jahr 1846 unter persönlicher Leitung des Componisten hier aufgeführt worden war. Dies reizend erdachte und meisterwürdig ausgearbeitete Werk steht zwar der C-moll-Symphonie (die wir im verflossenen Winter gehört) an

Großartigkeit nach, gewinnt aber durch ihren freundlicheren Ausdruck und ihre Faßlichkeit. Nachdem das gerade die Vorzüge sind, welche im großen Publicum gelten, und bei der gegenwärtig für Schumann so günstigen, verständnißvollen Stimmung wäre der geringe Erfolg der Symphonie uns kaum glaublich erschienen, wenn wir nicht der Aufführung selbst beigewohnt hätten. Es thut uns herzlich leid, dem Dirigenten Herrn Hellmesberger nachsagen zu müssen, daß er wesentliche Theile der Symphonie geradezu vergriffen habe. Das erste Trio im Scherzo, dessen syncopirter Rythmus ohnehin etwas stockendes hat, wurde so langsam genommen, daß die Totalstimmung des Scherzos gleich unrettbar verloren ging. Das Trio setzte sich förmlich auf jeden guten Takttheil nieder, anstatt flüchtig (mindestens so rasch als der erste Satz) vorüberzugleiten. Ebenso empfindlich war uns das zu beschleunigte Zeitmaß des Larghetto, dessen weitausschreitendem edlen Gesang man keine Zeit gönnte, ruhig auszutönen. Der erste und der letzte Satz waren wenigstens correct in den Umrissen, entbehrten jedoch im Detail der feinen Schattirung, welche diesem, stets in heimlichem Treiben und Blühen begriffenen Tonspiel unentbehrlich ist. Wer unsere diesjährige Musiksaison aus einem höheren Standpunkt überschaut, wird ihre Bedeutung hauptsächlich darin finden, daß zum erstenmal Schumann's Werke eine anständige, ja vorzugsweise Vertretung fanden. Dieser reiche und tiefe Geist gewinnt endlich auch bei uns allmälig Verständniß und Verehrung. In den musikliebenden Privatkreisen der Residenz beginnt für Schumann bereits eine Vorliebe, ja ein Cultus sich zu bilden, wie ihn bisher nur Mendelssohn erfahren. Angesichts solcher Zeichen einer erfreulichen Vertiefung des Musikgeschmacks in Wien kann man gelassen über die bodenlose Unverschämtheit hinweggehen, mit welcher hie und da Schumann entweder spöttisch verworfen oder vornehm mit den landesüblichen Rathschlägen und Aufmunterungen erwähnt wird. Solche Literatur-Commis pflegen ihre Unfähigkeit, Schumann zu verstehen, hinter einem wohlfeilen, allgemein gehaltenen Witz auf die „Zukunftsmusiker" zu verschanzen. Sobald aber Jemand Schumann's Compositionen mit der sogenannten „Zukunftsmusik" zusammenwirft, so hat er auch schon seine Ignoranz in musikalischen Dingen an den Tag gelegt. Jene mißverständliche und abgeschmackte Benennung datirt sich von dem Erscheinen eines Buches von Richard Wagner, welches den Titel „das Kunstwerk der Zukunft" führte. In diesem Buche suchte Wagner die Künste der Gegenwart, wie sie als Musik, Malerei, Poesie, Tanz gesondert bestehen, als grobe Verirrungen darzustellen, welchen er das Ideal eines „Kunstwerkes der Zukunft", worin alle Künste sich zu Einem Ganzen vereinigen, entgegensetzt. „Zukunftsmusiker" können also im besten Falle diejenigen genannt werden, welche Wagner's Theorien verfechten oder zu realisiren suchen. Weder das Eine, noch das Andere ist unserem Schumann jemals beigefallen. Schumann's reiffste Werke waren längst geschrieben, seine künstlerische Richtung längst unablenkbar festgestellt, ehe (vor einem halben Decennium) Richard Wagner seine politische Mißvergnügtheit auf ästhetischen Boden ableitete

und mit seinen Theorien ein Häuflein Musikfreunde begeisterte, die das Unglück haben, geistreich zu sein, ohne musikalisch schaffen zu können. Schumann, der jede redliche Persönlichkeit gern schonte, hat sich niemals öffentlich für oder gegen Wagner geäußert; man braucht aber nur seine Schriften und seine Compositionen studirt zu haben, um zu erkennen, wie sehr die Grundsätze beider Männer sich entgegenstehen. Die Musik zum Wechselbalg poetischer Vorstellungen zu machen, oder Opern zu schreiben, welche ideale Zwecke mit Meyerbeer'schen Mitteln erstreben wie Wagner, stand Niemand ferner als eben Schumann, der so echte, reine, auf sich selbst ruhende Musik schrieb, als nur jemals Mozart oder Beethoven. Aus letzterem ist eigentlich Schumann direct hervorgegangen; Niemand — auch nicht Mendelssohn, wie man häufig glaubt — steht als nothwendiges Mittelglied zwischen jener organischen Beziehung.

Nach der Art seines Talentes verhält sich Schumann zu Mendelssohn ungefähr wie Beethoven zu Mozart. Von einer Werthvergleichung, wie sie doch stets unfruchtbar und mißdeutsam ausfällt, soll hier keine Rede sein, ebensowenig als ein Versuch geschehen, die Existenz von Schattenseiten in Schumann's Werken zu läugnen. Jeder große Meister namentlich in der subjectivsten Kunst, der Musik, darf uns zumuthen, daß wir, seine Herrlichkeit genießend, auch mit seinen Launen und Eigenheiten uns allmälig befreunden. Diese Eigenheiten fehlen selbst im schlimmen Sinn fast nirgend, nur andere sind es überall, und wenn wir bei Mozart und Mendelssohn manchmal einen kühlen Formalismus, ein tonseliges Ausbreiten, ein altgötheſches Abschwächen und Mildern des Ausdrucks gerne hinnahmen, so haben wir bei Beethoven und Schumann das grelle Nebeneinander der Gegensätze, das eigensinnige Festhalten und Hervordrängen von Einzelnheiten, das tiefsinnige Horchen und Versenken geheimnißvoller Laute zu lernen und zu gewöhnen. Daß Beethoven's genialem Eigensinn gegenüber die Aufgabe des Hörers auch nicht klein war, sollte man doch nicht schon vergessen haben. Hat man doch die dunklen Augenblicke Beethoven's nicht blos zu begreifen, sondern im Namen des „Humors" eigens zu verherrlichen gesucht, bis man endlich an die Parallelisirung Beethovens mit Jean Paul (im Gegensatz zu Mozart, dem der schmeichelhaftere Vergleich mit Goethe zufiel) gelangte; eine Idee, die noch heutzutage das Entzücken mancher schönen Seele bildet. Wenn ein Vergleich zwischen Charakteren verschiedener Kunstsphären überhaupt zulässig, so kann Beethoven nur mit Shakespeare verglichen werden, der den Geist der modernen Poesie überhaupt im Gegensatz zur griechischen am vollkommensten und anschaulichsten verkörpert hat.

Den tiefen inneren Unterschied zwischen der musikalischen Begabung Schumann's und jener Wagner's konnte man jüngst an einer Novität des Letzteren klar genug wahrnehmen. Es ist dies Richard Wagner's Ouverture zu Goethe's „Faust", oder damit wir genau citiren, „Eine Faust-Ouverture" von R. Wagner. Wagner's schreibende Ritterschaft hat die feine und tiefsinnige

Unterscheidung, die in dieser Benennung der Ouverture liegt, so eingehend gewürdigt, daß eigentlich auf die Musik selbst kaum mehr viel ankommen kann. Die poetische Bedeutung ist bekanntlich die Hauptsache. Damit der Hörer sich in dem dichten Nebel dieser Musik einigermaßen zurechtfinde, hat der Componist folgendes Motto als Leuchtthurm der „Bedeutung" vorangestellt:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Wenn man nun von einem Musikstück nichts weiter verlangt, als daß es in seiner Gesammtstimmung, mit was immer für Mitteln, den in den Schlußzeilen geschilderten Seelenzustand ausdrücke und das Publikum lebhaft in eine Situation versetze, wo ihm „das Dasein eine Last" u. s. f., so läßt Wagner's „Eine Faust-Ouverture" nichts zu wünschen übrig.

Sollte aber jemand noch so antediluvianisch denken, von einem großen Instrumentalwerk auch musikalische Vorzüge zu verlangen: Kraft und Originalität der Erfindung, Reichthum und Klarheit in Anordnung und Durchführung, dann widerfährt ihm Recht, wenn er in Wagner's Ouverture wie in einer endlosen Sandwüste sich vorkommt. Er tröste sich dann mit der im Motto versteckt lauernden Ironie auf diese Tonsetzer, welche nur mit der poetischen Intention componiren: die Intention kann tief ihr Innerstes erregen, allein nach außen kann sie nichts bewegen.

Quartettsoiréen von J. Hellmesberger.

Den Anfang machte man wie gewöhnlich mit Haydn, dem Vater des Quartetts — ein löblicher Brauch, solange man über dem Vater nicht die Söhne vernachlässigt. Die Vertretung dieses Altmeisters mit zwei Nummern in einem Cyclus von sechs Abenden ist vollkommen ausreichend. Fürs erste sind Haydn's Quartette durch eine hundertjährige beispiellose Pflege so tief in das Blut nicht blos der aufnehmenden, sondern auch der nachfolgend producirenden Musiker gedrungen, daß wir in jedem dieser klaren und vergnügten Tonstücke einem alten Bekannten begegnen. Sodann lag es im kunstgeschichtlichen Charakter der Haydn'schen Periode, daß seine Quartette vielmehr das Gleichmäßige der Gattung repräsentiren, als verschiedene, scharfgesonderte Individualitäten derselben. „Ein Haydn'sches Quartett", sagt man sehr bezeichnend, während man gewiß immer von diesem oder jenem bestimmten Quartett Beethoven's spricht. Es kommt dem Hörer gar sehr darauf an, welches aus der Reihe der Beethoven'schen Quartette er hören werde, weil es eben lauter Individualitäten sind;

anders bei Haydn. Abgesehen von der grundverschiedenen Persönlichkeit der beiden Meister, war auch die Art zu componiren zu ihren Zeiten eine ganz andere. Wer wie Haydn mit seinen Symphonien die Zahl 100 überholt, mit seinen Quartetten sie wenigstens gestreift hat, der konnte unmöglich in jedes dieser Werke eine eigene reiche Individualität niederlegen. Indem Beethoven zehnmal weniger schrieb, konnte er zehnmal mehr hineinlegen. Aus Beethoven's Kammermusiken wünschten wir nur jene leichtesten von öffentlichen Aufführungen ausgeschlossen, welche (wie die am 9. d. M. vorgeführte Violin-Sonate in Es) überall so gut wie auswendig gelernt sind. Die Salieri und Haydn gewidmeten Sonaten (op. 2, 12) und ähnliches können schon füglich den musikliebenden häuslichen Kreisen überlassen bleiben, für öffentliche Produktionen bieten sie im eigentlichen Sinne keine „Aufgabe" mehr.

Für Schumann's zweites Trio (F-dur, op. 80) sind wir den Herren Dachs, Hellmesberger und Borzaga um so dankbarer verpflichtet, als wir die öffentliche Vorführung dieses unvergleichlichen Werkes längst gewünscht haben. Die Kammermusiken Schumann's sind vorzugsweise geeignet das Publikum in die tiefere Kenntniß dieses Componisten einzuführen. Zwischen den jugendlich gährenden Clavier-Compositionen, welche überdies leichter zugänglich sind, und den Symphonien, deren großartigere Dimensionen die Aufmerksamkeit des Hörers mehr anstrengen, bieten Kammermusiken die günstigste Vermittlung. In der künstlerischen Entwicklung Schumann's bezeichnen sie überdies einen sehr wichtigen Wendepunkt: den Uebergang zu den größeren, mehrsätzigen Formen. Wir finden Schumann vom ersten bis zum vierundzwanzigsten Werk ausschließlich in Claviermusik kleineren Umfangs (sogenannten „Charakterstücken") beschäftigt; hierauf folgte eine üppige Periode fast ausschließlicher Liedercomposition — es war die schöne Zeit seiner Liebe und Werbung! — bis zum vierzigsten Werk. Nun erst wendet sich Schumann zu größeren Formen und legt, namentlich in den drei Streichquartetten (op. 41), dann in dem Clavierquartett und Quintett (beide in Es, op. 44 und 47), die ersten kostbaren Früchte einer vollkommen gereiften und geklärten Kunst nieder, einer Kunst, welche sich an dem genialen Sturm und Drang, an den Skizzen und Illustrationen nicht mehr genügt, sondern in voller Manneskraft, mit der Wärme der Jugend, doch ohne ihre Thorheiten, zu der Arbeit großer Bildungen übergeht. In dieselbe Periode höchster Reife und Kraft gehört das Clavier-Concert in A-moll (op. 54), die beiden ersten Symphonien und vieles andere, bis etwa zum siebenzigsten oder achtzigsten Werk. In dem Sonntags vorgeführten F-dur- Trio herrscht eine so reiche Erfindung, ein so lebendiges Knospen und Blühen, daß es uns schwer wird, ihm die Opuszahl 80 zu glauben und es somit hart an die Grenze zu setzen, über welche hinaus Schumann's Phantasie zu grüblerischer Abstraction zu verdorren begann, und (mehrere glänzende Momente des Erwachens ausgenommen) genöthigt war, durch beinahe mechanische Production der äußeren Noth mehr als

dem inneren Rufe zu genügen. Sollte nicht vielleicht das F-dur-Trio dem Hauptinhalt nach früher entstanden und erst nachträglich im Einzelnen reicher ausgearbeitet worden sein? Selbst ganz bestimmte Anklänge, wie das sehnsuchtsvolle Lied „Dein Bildniß wunderselig" im ersten Satz und ein Motiv aus den „Kreisleriana" im Finale, scheinen auf eine glücklichere Zeit hinzudeuten und unsere Vermuthung zu bestärken. Bei aller seiner Wärme und Lebendigkeit ist das Trio in F von einer größeren Versammlung unmöglich auf das erstemal vollständig zu fassen. Dieses — Schumann eigenthümliche — Ineinandersingen und Sichverfolgen der Stimmen, dies Einspinnen in geheimnißvolle Harmonien und Anklingen leiser Beziehungen bewirkt, daß der volle Genuß seiner Schöpfungen sich dem Hörer erst allmälig erschließt, freilich um dann immer sicherer und reicher zu erblühen. Ist es demnach einer Direction von Orchester- oder Kammermusik Ernst, mit Robert Schumann nicht blos ein Interesse der Neugier zu befriedigen, sondern das tiefere künstlerische Bedürfniß wahrhaften Kennens und Genießens, dann wird eine häufigere Wiederholung seiner Werke unumgänglich sein.

Einer neuen Bekanntschaft in auserwähltem Kreis sieht man immer mit etwas theilnehmender Spannung entgegen. Ich hätte daher nicht fehlen mögen, als Sonntags die Hellmesberger'sche Quartettgesellschaft ein handschriftliches Quartett von Franz Grutsch zum ersten Male aufführte, einem mir bisher gänzlich fremd gebliebenen Wiener Componisten, dessen Verdienste um die hiesige Kirchenmusik ich gleichwol rühmen hörte. Das Werk selbst gehört zu jenen Producten redlichsten Strebens, tüchtigsten Studiums, fleißigster Ausführung, an deren Beurtheilung man dennoch schwer geht, um so schwerer, je höher man diese Eigenschaften zu schätzen geneigt ist. In ihrer äußeren Solidität sehen einem derlei Werke auf den ersten Blick an, als fehle ihnen nichts, und doch fehlt ihnen eher alles. Bei dem eifrigsten Bemühen sich zur Sonne aufzuschwingen, welch' gründliches Sitzenbleiben, — bei einer Großmuth, die mit vollen Händen austheilen möchte, welche Dürftigkeit! Es liegt dem Werke wie Blei in allen Gliedern. An Vorzügen, wie gesagt, fehlt es nicht, allein sie sind fast durchgängig negativer Art; wir begegnen keiner Stylvermengung, keinen Trivialitäten, keiner Nachlässigkeit. Was noch mehr gilt, das Ganze ist ziemlich aus einem Guß, allein was gegossen wird, wünschten wir kostbarer. Da dem Hörer dergestalt nichts gesagt wird, was ihn interessirt oder begeistert, so scheidet er am Schluß dieses überdieß sehr langen Quartetts achtungsvoll aber nicht ungern von dem Componisten.

Die schöne Müllerin.

(Liedercyclus von Franz Schubert, gesungen von Julius Stockhausen.)

Stockhausen nahm Abschied vom Publikum, und zwar mit dem einfachsten Programm der Welt. Anstatt des gewöhnlichen Sammelsuriums von Stücken, deren eines nicht zum andern gehört, lasen wir auf dem Anschlagzettel blos:

Die schöne Müllerin, ein Liedercyclus von Franz Schubert. Die Idee ist unseres Wissens eine neue; daß sie zugleich eine glückliche war, zeigte der wahrhaft überraschende, Besuch des Concertes. Wie durch stillschweigende Verabredung hatten sich alle echten Anhänger deutscher Musik zu dieser Production eingefunden, welcher zu einem eigentlichen Schubertfeste nichts als die ausdrückliche Bezeichnung fehlte. Wenig Tondichter genießen in Wien eines so allgemeinen und warmen Cultus, wie Schubert. Die Erwartung, einen seiner duftigsten Liedersträuße in ganzer Fülle und nicht blos, wie bisher, in einzelnen herausgerissenen Blumen zu empfangen, wirkte wie ein allgemeines Aufgebot auf Schubert's gesammte „Freundschaft". Indem Stockhausen es unternahm, den ganzen, aus zwanzig Nummern bestehenden Cyclus der „Müllerlieder" vorzutragen, gewährte er fürs erste dem Publicum eine unschätzbare Anschauung des Zusammenhangs eines Werkes, das in einigen seiner Theile allbekannt, in anderen hingegen auffallend zurückgesetzt ist. Sodann gewann der Sänger durch diesen Zusammenhang den wichtigen Vortheil, das bisher nur lyrisch Vereinzelte dramatisch auffassen zu können. Er mußte sich nicht mehr streng als Concertgeber, er durfte sich als den lebendigen individuellen Mittelpunkt des Ganzen fühlen, der, all die verschiedenen Empfindungen ausströmend, sie wieder auf sich zurückbezieht.

Die „schöne Müllerin" ist ein kleiner, einfacher Roman in Liedern. Der Müllerbursche folgt auf seiner Wanderschaft dem Lauf eines Bächleins, das, geheimnißvoll lockend, ihn zu einer Mühle führt. Er erblickte die schöne Müllerstochter und sucht nicht weiter; als Knappe tritt er in ihren Dienst (Nr. 1 bis 4). Bald gibt die Liebe dem guten Jungen arg zu schaffen; der Morgengruß, den er der Theuren bietet, die Blumen, die er ihr reicht, alles lockt ein ahnungsvolles Hoffen in seinem Herzen; laut in die Welt möcht' er seine Liebe hinausrufen, sie jedem Baume, jedem Stein vertrauen. Das ist ein gutes Zeichen, — und das dringend befragte Orakel des Baches wird wohl „Ja" lauten. (Nr. 5 bis 9). Es erblüht eine wonnevolle Zeit des Besitzes, so kurz als glücklich (Nr. 10 bis 12). Die schöne Müllerin scheint etwas flattersinnig zu sein; einem stattlichen Jäger wird es nicht schwer, unsern Müllerburschen aus ihrem Herzen zu verdrängen. Alle Qualen der Eifersucht und verschmähten Neigung bemächtigen sich des treuen hoffnungslos liebenden Jungen (Nr. 13 bis 17). Tödtliches Leid im Herzen flieht er die Ungetreue, und sucht in dem Geflüster seines Bächleins Trost und Vergessenheit (Nr. 18 bis 20.) Die Geschichte ist, wie man sieht, höchst einfach. In ihrer schlichten, innigen Weise erregt sie aber dennoch unsere ganze Theilnahme, an Rückerts sinniges Wort erinnernd:

„Liebe ist die ältest neu'ste,
Einz'ge Weltbegebenheit."

Wir haben den geschichtlichen Faden, welcher durch des Müllers bald fröhliche, bald traurige Lieder durchzieht, flüchtig aufgezeigt, um die günstigere und

größere Aufgabe zu erklären, welche der Sänger dadurch gewinnt. Herr Stockhausen hat diese Aufgabe so vollkommen begriffen und durchgeführt, als man es von dem feingebildeten Künstler nur erwarten konnte. Der Vortrag hob frohmüthig und unbefangen an, steigerte sich alsbald zu jener leichten, glücklichen Aufregung, welche das Anbrechen einer neuen Liebe verkündigt, vertiefte sich allmälig in die Leidenschaft, um nach kurzem frohen Aufjauchzen in Wehmuth sanft auszuklingen. Lieder wie „Stolz und Eifersucht", „mein Schatz hat's Grün so gern" u. a. gewannen nunmehr ein ungewohntes dramatisches Leben, wußte ja der Hörer, wem Stolz und Eifersucht galt und warum den Müller das Grün so traurig macht. Ueberblicken wir den Liedervortrag Stockhausens im Ganzen, so müssen wir ihm vor allem das Lob, auch seinerseits ein Ganzes gebracht zu haben, rückhaltlos zollen. Die stärksten wie die weichsten Töne lösten sich nicht aus dem organischen Bau des Liederkreises los, weil die Einheit der Empfindung sie erfüllte und band. Von den einzelnen Liedern selbst waren die elegischen, überhaupt die von einer milden, ruhigen Empfindung getragenen, vortrefflich. Der volle Ausbruch der Leidenschaft hingegen, wie wir ihn z. B. in dem Refrain des Liedes: „Ungeduld", „Dein ist mein Herz!" und Aehnlichem wünschen, blieb von Stockhausen unerreicht. Die Wahrnehmung, daß Stockhausens Organ seit seinem ersten Besuch in Wien empfindlich gelitten habe, ist uns nach dem Anhören der Müllerlieder zur Gewißheit geworden. Der geschätzte Künstler sang in den höhern Lagen mit Anstrengung und nicht ohne Schwanken, obgleich er oft genug zum Falsett seine Zuflucht nahm. Auch schien die Ermüdung gegen das Ende des Concertes unleugbar. Welcher unschätzbare künstlerische Erwerb für diese natürlichen Mängel entschädigt, haben wir wiederholt auf das freudigste anerkannt, und erinnern diesmal nur noch besonders an seine treffliche Declamation. Im reichsten Ausströmen der Melodie articulirte Stockhausen bis in die einzelne Silbe verständlich und dabei flüssig, ohne die mindeste Härte, — ein Vorzug, der bei einem zusammenhängenden Liedercyclus doppelt schwer ins Gewicht fällt.

Die „Müllerlieder" kannte vielleicht die Hälfte der Besucher bis auf die Note; und dennoch wird kaum Einer gewesen sein, der nicht abermals gestaunt hätte über die geniale Kraft des Tondichters, der im Stande war, einen Cyclus von 20 Liedern aus Einem Guß zu componiren, alle schön, die meisten unübertrefflich, nur wenige geringfügiger. Ein Seitenstück dazu ist bekanntlich Schubert's „Winterreise" (ebenfalls von W. Müller gedichtet), aus 24 Nummern bestehend, worunter „die Post", „Gute Nacht", „der Lindenbaum" u. a. wol unter den Liedern aller Zeiten die ersten in erster Reihe stehen. Auffallend ist, daß zwischen der Musik zur Winterreise (Schubert 89stem Werk) und der „schönen Müllerin" (seinem 25sten) durchaus nicht jener Abstand, sei es an Verfeinerung der Technik oder an Verarmung der Phantasie, vorliegt, welcher sonst so weit entlegene Opuszahlen kennzeichnet. In beiden Liederkreisen blüht dieselbe Ursprünglichkeit und Tiefe der Empfindung, derselbe verschwenderische musikalische Reichthum, womit Schubert so benei-

denswerth ausgestattet war. Diese Fülle musikalischen Stoffs, verbunden mit einer Leichtigkeit der Production, wie sie vielleicht nur noch Mozart eigen war, bedingten freilich bei Schubert ein so befreiungslustiges rücksichtsloses Ausströmen, daß von einem strengen Feilen und Prüfen des Einzelnen nicht immer die Rede sein konnte. War einmal der Hauptgedanke erfaßt, so schritt Schubert kühn und warm auf die Hauptsache los, nicht rechts nicht links schauend. So kommt es, daß selbst in seinen besten Werken sich Verleugnungen eines feineren musikalischen Geschmackes finden, wie man sie bei den minder reichbegabten aber gebildeteren Liedercomponisten Mendelssohn und Schumann vergeblich suchen würde. Es ist nicht hier der Ort, wol aber wäre er es in jeder höheren Musikschule, auf die zahlreichen Unschicklichkeiten des genialen Mannes aufmerksam zu machen. Auch die Ansicht, daß Schubert die eigenthümliche Stimmung jedes Gedichtes stets auf das genaueste traf, scheint uns nicht in dieser Allgemeinheit richtig zu sein. Oft beherrschte ihn eine musikalische Idee so kräftig, daß sie sich ihm mit einer nicht ganz homogenen poetischen assimilirte; an ein nachträgliches Aendern war dann nicht zu denken. Man höre, um ein Beispiel aus den „Müllerliedern" zu wählen, den Anfang des Liedes „die böse Farbe." Schubert singt die Worte: „Ich möchte ziehen in die Welt hinaus" frisch und kühn ausgreifend, wie ein thatenlustiger Reitersmann, während die Worte nur den gepreßten Drang eines von Liebesleid Gequälten aussprechen. Man vergleiche damit die Composition desselben Gedichts von Ludwig Berger, dessen ungleich geringeres, aber sorgsamer prüfendes Talent hier in ganz entgegengesetzter Weise das Richtige und Schöne traf. Will man sich vollends auf einzelne Strophen einlassen, so wird man Beispiele in Menge finden, wie Schuberts märchenhafter musikalischer Reichthum die besonnene Arbeit seines Kunstverstandes oft überwucherte.

In einer einzigen Kunstgattung hat die Musik seit Beethoven einen unbestreitbaren Fortschritt gethan: im Liede. Wir danken dies vor allem Franz Schubert. Seit er den ersten Tact schrieb, ist jene alte geistlose Liederfabrication, welche Text und Musik über dürftigen Dreiklängen nebeneinander herlaufen ließ, unmöglich geworden. Weder Riehls geharnischte Vorreden, noch seine zahme „Hausmusik" werden dieselbe zurückrufen.

Clara Schumann.

Frau Clara Schumann hat in ihrem zweiten Concerte den bedeutenden Eindruck befestigt und erhöht, den sie im ersten so übereinstimmend hervorgebracht. Dieser Eindruck zeigte sich vorwiegend als jene reine Befriedigung, deren wir uns bei der harmonischen und maßvollen Darstellung eines idealen Vorwurfs bewußt werden. Clara Schumann gibt mit ihrem Spiel eine vollkommene Reproduction jedes Tonwerks, das sie im Großen und Ganzen aufgenommen, im feinsten Detail

durchforscht hat und nun treu im Sinne des Tondichters wiederbelebt. Das echt künstlerische Unterordnen der eigenen Subjectivität unter die Absicht des Tondichters achtet Clara Schumann als unverbrüchliches Gesetz. In diese höhere Absicht mit verwandtem Sinne einzudringen, ist ihr dafür auch gegeben wie wenigen. Mit den ernsten Tonspielen S. Bachs und Beethovens aufgewachsen, hat sich unsere Künstlerin in den Gedankenkreis der höchsten Musikdichter längst so eingelebt, daß sie nurmehr tiefere Schönheiten dort findet, wo wir Andere vor Räthseln stehen. Als junges Mädchen schon stellte sich Clara Wieck dem flachen Getändel der Virtuosität abseit und verkündigte eine der Ersten das Evangelium der strengen deutschen Meister. Dennoch erstarrte sie nicht in der Einseitigkeit einer Schule: die poetischen Epigonen Schubert, Chopin, Schumann und vor allem Henselt, wurden von der jungen Pianistin zu einer Zeit dem Publikum zugänglich gemacht, wo das anbrechende Licht dieser Namen noch matt und unsicher glänzte.

Dieses ihr eindringendes Verständniß in jede Art von Musik, falls sie eben noch echte Musik, behandelt natürlich den ganzen Umfang der Technik nur als völlig überwundenes, ohne weiters sich fügendes Material. In dieser oder jener einzelnen Richtung der Virtuosität mag Clara Schumann von andern Spielern übertroffen werden; allein so im Mittelpunkt dieser verschiedenen Richtungen stehend und deren Vorzüge zum reinen Ebenmaß der Schönheit verbindend, zeigt sich kein zweiter Pianist. Hoch über die bloße Correctheit erhaben, bildet diese doch allezeit das wesentliche Fundament, auf welchem Clara Schumann baut. Jedes Werk in seinem eigenthümlichen musikalischen Styl und innerhalb dessen wieder in seinen rein musikalischen Proportionen und Unterschieden deutlich zur Erscheinung zu bringen, ist allzeit die Hauptaufgabe, welche die Künstlerin sich stellt. Sie scheint mehr für Einen Meister zu spielen, der befriedigt werden, als für viele Hörer, die ergriffen sein wollen. Falls etwa manchem der letzteren eine kleine kühne Abweichung von der reinen Gradlinigkeit der griechischen Profile erwünscht gewesen wäre, so ließe sich dies darum nicht tadeln. Hinreißend, gewaltig ergreifend wirkt Clara Schumann nicht. Ihr Spiel ist getreuestes Abbild großartiger Compositionen, aber nicht Entfesselung einer eigenen gewaltigen Persönlichkeit. Der wahren Aufgabe der Virtuosität steht freilich jenes nicht blos näher, es erfüllt sie geradezu, und Clara Schumanns Spiel würde ideal heißen müssen, wenn nicht alles Menschliche unvollkommen und jeder Vorzug seinen Mangel in sich trüge.

Clara Schumann würde nicht nur die größte Pianistin, sie müßte der erste Pianist heißen, wäre nicht das Maß ihrer physischen Kraft durch das Geschlecht beschränkt. Die hinreißende Macht eines Clavierspielers liegt vor Allem im Anschlag. Nur wer den ganzen, vollen Ton aus dem Instrumente zieht, der wird den ganzen, vollen Eindruck machen; sei es im Sturm des Allegros oder im langgezogenen Gesang des Adagio. Jede persönliche Kunstleistung wird, als ein Doppelresultat von Geist und Körper, den Bedingungen des letzteren ebenso wie

des ersteren folgen, und man braucht noch kein Karl Vogt der Musik, sondern nur ein aufmerksamer Beobachter zu sein, um die unmittelbar packende Gewalt eines Pianisten mehr in seinen Handmuskeln als in seiner Seelengröße zu suchen. Wir erinnern beispielsweise an Rubinstein und Dreyschock, deren gewaltigerer Anschlag ihnen im Vergleich zu unserer Virtuosin auch gewaltigere Wirkungen sichert. Streicheln und drücken kann uns das weichste Händchen, packen nur eine Faust. Aus diesem Grunde nur vermochte mir die zweite Variation und der Finalsatz in Schumanns „Etudes symphoniques“ bei Clara Schumann den grandiosen Eindruck nicht ganz zu machen, der in meiner Vorstellung davon lebte. Unsere Künstlerin ist übrigens weit entfernt, sich übermäßige Forcestücke auszuwählen; sie beschämt lieber die Kraftvirtuosen der Neuzeit durch Männlichkeit des Vortrages. Nichts Weibisches, Zerflossenes, Gefühlsüberschwengliches herrschte in dem Spiel Clara Schumann's: es ist alles bestimmt, klar, scharf, wie eine Bleistiftzeichnung. Die häufigen kleinen Accente, die sie liebt, unterscheiden sich merkwürdig von dem Nachdruck, mit welchem die meisten Pianistinnen in jede einzelne Note ein eigenes Gefühl zu legen suchen; was hier Affectation der subjectiven Empfindung, ist dort stets nur sorgfältiges Beleuchten rhythmischer oder harmonischer Gegensätze. Wenn wir einer Seite ihrer so vorzüglich ausgebildeten Technik den Vorzug geben sollen, so ist es die blendende Leichtigkeit, mit welcher sie zierliche Sätze schneller Bewegung spielt. Alles Zarte, Luftige, Leichtbewegte glückt ihr ungemein, wie das am glänzendsten Mendelssohns Lied ohne Worte, Chopin's Impromptu, Schumann's Traumeswirren und Aehnliches bewährten. Auch in diesem vorzugsweise weiblichen Bereich des Ausdrucks wollte uns der Vortrag der Künstlerin mehr tief verständig, als tief empfunden klingen. Dem noch immer herrschenden Mißbrauch des tempo rubato stellt sie eine fast ausnahmslose Strenge des Tactes entgegen. Der metronomgleiche, sogar im Basse scharf markirte Vortrag des gebundenen Mittelsatzes in dem Des-dur-Impromptu von Chopin wird manchen überrascht haben. Niemand kann ihn tadeln. Ob aber auch Chopin's Musik dadurch gewinne, daß man ihr süßträumendes Helldunkel durch taghelle Beleuchtung zerstreut, möchten wir nicht entscheiden. Wenigstens dünkt uns der weich anschmiegende, sinnende Ausdruck, mit welchem die schwächere Wilhelmine Clauß derlei Chopin'sche Stücke spielte, in diesem Fall das Richtigere getroffen zu haben.

Die edle Auswahl, welche Frau Schumann für ihre Concerte trifft, hat die rühmendste Anerkennung allseits gefunden. Es ist eben ein nothwendiger Ausfluß echter Künstlernatur, sich nicht zum Dienste des Gemeinen herabzuwürdigen. So unerhört die Vorführung von Beethovens A-moll-Sonate (op. 101), von Mendelssohn's Variations sérieuses, von Schumann's „Symphonischen Etuden“ u. dgl. in einem modernen Concert ist, so glänzt das Programm Clara Schumann's ebensosehr durch seine durchwegs unbefleckte Reinheit, wie durch jene einzelnen Juwelen. Bereits drohen die Concerte, welche mit Beethoven

beginnen, um mit Kullak zu enden, Tagesordnung zu werden. In der Sucht, Allen gerecht zu werden, tragen sie aber den Keim der Zerstörung in sich selbst; denn auch die Musik ist eine moralische Macht, mit der sich nicht spaßen läßt.

Clara Schumann spielt nicht blos gut, sie spielt nur Gutes. Zum größten Danke verpflichtet sie uns durch die successive Vorführung der Clavierwerke ihres trefflichen Gatten, Robert Schumann. Dieser tiefe, geistvolle Componist, hat eine große Zahl von Claviercompositionen von außerordentlicher Schönheit, zum Theil aber auch von so ungemeiner Schwierigkeit geschaffen, daß ein Virtuose ersten Ranges dazu gehört, sie zu bewältigen. Leider hat Franz Lißt diese künstlerische Schuld nie eingelöst. Desto muthiger und erfolgreicher erfüllt jetzt eine Frau die schöne doppelte Mission als Künstlerin und Gattin. Außer den großartigen „Etudes symphoniques" (op. 13) hörten wir von Schumann's Compositionen in den beiden ersten Concerten seiner Gattin noch das herrliche Quintett in Es, einen „Canon" aus op. 56, „des Abends" und „Traumeswirren" (aus den Phantasiestücken op. 12), „Jagdlied" und „Schlummerlied" (aus op. 124.) Zwei ebenso eigenthümliche als werthvolle Zwischennummern waren ferner zwei Balladen von Fr. Hebbel für Declamation mit hiezu componirter Clavierbegleitung von R. Schumann. Obwohl grundsätzlich gegen dies melodramatische Genre eingenommen, in welchem sich die Musik vom gesprochenen Worte spröde sondert, wie Oel vom Wasser, und eine Kunst die andere beeinträchtigt, anstatt sie zu mehren, — konnten wir uns doch diesmal eines verhältnißmäßig reinen Eindrucks erfreuen. Hebbel's meisterhafte Balladen, deren erstere (Schön Hedwig") ein liebliches Bild von Mädchentreue und Ritterlieb' entfaltet, während die andere („der Haideknabe") ein grausiges Nachtstück mit überwältigender Kraft schildert, werden von Schumann's Musik in bescheidener, fein anempfindender Weise interpretirt. Die Musik verzichtet durchaus auf die eigene Körperlichkeit und folgt nur wie ein Schatten bald leichter, bald dunkler den Gestalten des Dichters. Da mit der Meisterin am Clavier eine ebenbürtige Meisterin in der Declamation sich verbunden hatte (Marie Seebach), und in dieser wieder mit der höchsten Kunst der Rede ein feines musikalisches Hören, so strömt das ganze Melodram wie von Einer Kraft erschaffen und gehalten, ergreifend an den verdoppelten Organen unsrer Phantasie vorüber. —

Clavier-Concerte.

Der Kritiker sollte wohl seinem Lesepublicum „für gute und schlechte Zeiten" angetraut sein, wie das englische Ehegelöbniß lautet. Allein wenn die musikalischen „hard times" nicht einmal den Reiz gewaltiger ästhetischer Unthaten oder Mißgeschicke bieten, sondern blos die Abgespanntheit langweiligen Alltagslebens, dann wird das Publicum hoffentlich seinem Berichterstatter Perioden eigensinniger

Schweigsamkeit vergeben. Auch der Aesthetiker hat Zeiten, wo er, von jeder erhebenden Erscheinung abgetrennt, wenigstens Schlechtes von einer anderen Art herbeiwünscht,

„Verbrechen groß und colossal,
Nur diese satte Tugend nicht,
Und zahlungsfähige Moral"!

Unter solchen Umständen habe ich nun eine ziemliche Anzahl mittelmäßiger Clavier-Concerte dem Leser verheimlicht, weniger vielleicht aus Bequemlichkeit, als geleitet von der Ueberzeugung, daß auf einem großen und gemischten Musikmarkt, wie der unsere, das gänzlich Bedeutungslose den Anspruch und die Bestimmung habe, ignorirt zu werden. Heine, der im Laufe Einer Pariser Saison in eine wahrhafte Clavier-Vernichtungswuth gerathen war, schleuderte damals seine niedlichsten Blitze gegen diese „grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhallen, diese herzlosen Schwirrklänge, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses all' unser Denken und Fühlen tödtende Fortepiano, das uns dumm macht, abgestumpft und blödsinnig". Ganz so weit sind wir nun glücklicherweise hier noch nicht, wenn auch mancher böswillige Versuch gelang, uns die Schattenseiten der Clavierconcerte tief eindringlich zu machen. Aufrichtigen Dank verdienen zwei muthige Pianisten, welche offenbar in der schönen Absicht spielten, andere jugendliche Concertlüstlinge vor ähnlichen Wagnissen abzuschrecken. Um das Feuer des Musikvereinssaals zu fürchten, braucht man sich nicht mehr selbst gebrannt, sondern blos gesehen zu haben, wie dies die Herren Geiger und Hirst thaten. Besonders der letztere, ein bildhübscher junger Engländer, war ergötzlich, wie er mit namenloser Gelassenheit die bekanntesten Chopin'schen Mazurkas aus dem Notenheft herabspielte, ohne weiteren Uebergang eine Bach'sche Fuge daran heftete und dergleichen mehr. Es ist ein äußerst angenehmer Gedanke, daß auf dem Felde der Tonkunst die Concurrenz der Engländer durchaus nicht zu fürchten sei. Das innerste Wesen des Engländers ist unmusikalisch und das der Musik antienglisch, — wir wollen nicht entscheiden, welcher Theil mehr verliert.

Herr Pruckner, ein solider und gefälliger Pianist, gab sein zweites Concert mit rühmlichem Erfolge. Ein schöner Anschlag, tadellose Correctheit, eine eminente Unabhängigkeit beider Hände, stehen bei Pruckner im Dienste echt musikalischer Auffassung. Was ihm abgeht, ist der starke Fittig des Genius, der aufstürmend uns mit sich fortreißt. Etwas nüchtern Abgemessenes klebt seinen technisch sehr durchgearbeiteten Leistungen an, das vielleicht in der weiteren Lebensentwicklung des jugendlichen Künstlers sich noch abstreifen kann. Herr Pruckner hatte seine beneidenswerthe Technik u. A. auf ein Virtuosenstück sehr alltäglicher Art, eine Polonaise von Lißt, verschwendet. Es liegt eine eigenthümliche Ironie darin, daß gerade Herr Pruckner, dies Urbild eines soliden, beinahe bürgerlich bedächtigen Claviervirtuosen, dieses Muster von Klarheit und Genauigkeit, dieses Widerspiel jeder Excentricität, ja jeder Kühnheit, daß gerade Pruckner zum

Herold der Lißt'schen Clavier-Razzias werden mußte. Wo Lißt aus eigenen Mitteln componirt, bringt er es nicht über einzelne interessante Einfälle; nur in der Bearbeitung fremder Themen wirkt seine geistreiche Combination und seine feine Kenntniß des Claviereffectes anziehend.

Ueber die sich häufenden schlechten Clavierconcerte nicht ganz zu schweigen, ist eine Pflicht der Kritik. Wir erfüllen letztere durch den Wunsch, es möchten vorgerückte Schülerinnen, wie Fräulein Bondy, die siegreichen Schlachten, die sie im Familienkreise oder Prüfungssaal auf dem Clavier geschlagen, nicht sogleich auf das gefährlichere Terrain der Oeffentlichkeit übertragen. Nicht Eine Seite der Technik ist bei Fräulein Bondy in höherem Maße ausgebildet. Vor Allem fehlt es an Ausdauer und Kraft des Anschlags, namentlich in Octavengängen, wo die Hände der Concertgeberin matt wie angeschossene Vögel über die Claviatur flattern. Noch fühlbarer drückt natürlich der Mangel jeder geistigen Kraft des Ausdrucks, sei es, daß sie uns elastisch mit sich emporschnellen oder sich mild und tief in unsere Seele einsenken soll. Solch emsiges, fast ängstliches Zusammenfädeln der Töne ist geistiger Tod für Beethoven's Musik, und war es selbst für dessen G-dur-Sonate (op. 29), so unverletzt deren äußerer Leib erschien. An Schumann's „Traumeswirren" reichte die Technik der Concertgeberin nicht hinan; das phantastische Leben vollends, das darin wie unausgesetzter Funkenregen sprüht, war bis auf die letzte Ahnung getödtet.

Vom Mozartfest in Wien.

Das Festconcert zur hundertjährigen Wiederkehr von Mozart's Geburtstag ist am 27. und 28. Jänner im großen Redoutensaale unter ungewöhnlichem äußern Glanze vor sich gegangen. Bekanntlich war es der Gemeinderath der Stadt Wien, welcher das Festconcert zum Gedächtniß Mozart's veranstaltete. Er hat sich damit um den Dank jedes vaterländischen Kunstfreundes verdient gemacht, denn nicht ein Privatmann oder ein Verein, sondern die Stadt Wien selbst mußte durch diese Huldigung die untilgbare Schuld wenigstens anerkennen, in welche sie gegen ihren Bürger Mozart zu dessen Lebzeiten verfiel. Die Stellung, die Mozart als Mann und vollendeter Meister in Wien einnahm, war eine traurige Fortsetzung der Mißachtung, welche der Knabe und Jüngling von seinem geistlichen Souverän in Salzburg zu tragen hatte.

In der Anordnung des Festconcertes ging das Comité von dem Princip aus, durch Vertretung aller musikalischen Hauptgattungen die künstlerische Universalität Mozart's zu illustriren. Dieser Gedanke, die wunderbare Vielseitigkeit Mozart's in dem kleinen Rahmen eines Concertes abzuspielen, hat jedenfalls viel Bestechendes, muß aber in der Ausführung unläugbaren Uebelständen begegnen. Stücke, wie das 1. Finale aus Don Juan und das Dies irae aus dem

Requiem gehören nun einmal nicht in's Concert. Einer kleineren Stadt, welche nicht in der Verfassung ist, nebst Mozart's symphonistischen Compositionen noch seine kirchlichen und dramatischen Meisterwerke in der Kirche und im Theater würdig aufzuführen, mag allenfalls ein solches Zusammenrücken aller Style angemessen scheinen. Wien hätte ein Mozartfest nach allen vier Weltgegenden des musikalischen Reiches feiern können und sollen: in der Kirche, im Concertsaal, in der „Kammer" und im Theater. Die vollständige Aufführung des Requiems in einer der größeren Kirchen hätte dem Feste vorausgehen, und eine musterhafte Vorstellung des Don Juan es beschließen sollen. Statt dessen gab man am 27. im Kärntnerthortheater: „Gute Nacht, Herr Pantalon"!! Außerdem, daß das Programm Concertwidriges enthielt, brachte es auch zu Vieles*). Man wurde erdrückt von Musik und mußte bei der ungeheuren Hitze, die im Saale herrschte, sich lange vor dem Ende geistig und körperlich ermattet fühlen. Musikproductionen sollten aber eher die größte Selbstverläugnung üben, ehe sie durch Ueberfülle den Totaleindruck trüben. Die Ausführung der Musikstücke war, mit Ausnahme des Finales aus Don Juan, eine vorzügliche. Dieses Finale, dessen Uebertragung in den Concertsaal, wie erwähnt, schon an sich ein Mißgriff, wurde überdies von den ersten Sängern und Sängerinnen des Kärntnerthortheaters mit einer an Impietät grenzenden Lässigkeit abgesungen, ganz wie ein langweiliges Pensum, dessen man sich mit Unlust entledigt.

Bekanntlich ging das ganze Festconcert unter der persönlichen Leitung von Franz Lißt vor sich. Seine zu diesem Zweck vom Wiener Gemeinderath veranlaßte Berufung hat unter den Musikern und im Publicum so lebhafte Discussion veranlaßt, daß wir dieser Frage, so delicat sie ist, nicht aus dem Wege gehen wollen. Alles wohl erwogen, was sich gegen die Einladung Lißt's ernstlich einwenden läßt, kann man doch eigentlich von ihr nur sagen, daß sie nicht nothwendig war. Sie war für's erste nicht nothwendig, weil wir in Wien an Esser und Eckert sehr tüchtige und gebildete Capellmeister besitzen, denen die Leitung eines großen Concertes, und vollends eines nur aus Mozart bestehenden, mit der höchsten Beruhigung anvertraut werden konnte. Für's zweite steht Lißt's künstlerische Individualität zu Mozart in gar keiner organischen Beziehung, noch weniger in der factischen, daß Lißt zum Verständniß und zur Verbreitung Mozart's etwas beigetragen hätte, wie ihm dies in hohem Grade rücksichtlich Beethoven's zugestanden werden muß. Ein Beethoven- oder Schubertfest von allgemeiner nationaler Bedeutung wäre in der That nicht recht vollständig ohne die Gegenwart Lißt's. Zu Mozart verhält sich Lißt ganz anders; ist er doch Fahnenträger einer musikalischen Partei, welche Mozart's Compositionen zu den abgethanen Ammenmärchen und Großmutterschwächen wirft, über die der echte Jünger Richard

*) Das Programm enthielt: 1. Ouverture zur Zauberflöte. 2. Priesterchor „Isis und Osiris". 3. Clavier-Concert. 4. Dies irae. 5. G-moll-Symphonie. 6. Concert-Arie mit Violinsolo. 7. Finale aus Don Juan.

Wagner's nur noch lächeln kann. „Mozart, c'est le premier des compositeurs médiocres“, sagte uns einst eine Autorität dieser neuen Propaganda. Lißt hat übrigens vor wenig Tagen in einem eigenen Aufsatz für seinen gut Mozart'schen Glauben das Wort erhoben und die Opposition darauf reducirt, daß man auf dem Standpunkt Mozart's nicht für alle Zeit stehen bleiben müsse, wogegen sich allerdings nichts einwenden läßt. Beethoven war es, der zuerst und wissentlich mit dem Mozart'schen Ideale brach, dennoch aber hat er stets mit liebevoller Verehrung an Mozart gehangen, aus dem er hervorging.

Als das Festcomité Lißt zur Direction einlud, hatte es vor allem wohl den Wunsch, durch eine hervorragende und berühmte Persönlichkeit dem Concerte nicht blos Tüchtigkeit, sondern auch Glanz zu verleihen. Daß sich mit dem Ruhme Lißt's kein anderer lebender Dirigent vergleichen kann, wird man kaum bestreiten. Es war demnach auch mit Sicherheit vorauszusehen, daß die Erscheinung Lißt's hinreichen würde, ein außerordentliches Zuströmen des Publicums an beiden Concerttagen zu bewirken. Wir glauben kaum, daß ohne Lißt der Andrang ein so außerordentlicher gewesen wäre, eine Erwägung, welche bei der wohlthätigen Widmung der Einnahme dem Comité wichtig genug sein mußte. Mochte nun im Schooß des Comité's für oder gegen Lißt's Berufung noch so heftig gestritten werden — mit dem Augenblick, als diese Berufung beschlossen war und Lißt seine Bereitwilligkeit erklärt hatte, ihr Folge zu leisten, mit diesem Augenblick hätte jede scheelsüchtige Regung schweigen sollen. Lißt, der die Einladung nicht angesucht, sondern ihr mit einer seltenen Uneigennützigkeit, ohne jede Vergütung gefolgt war; Lißt, der die mühevollen Proben mit einem Eifer leitete, dessen Verdienst nur durch die Bescheidenheit noch überboten wurde, mit welcher er beim Festconcert sich selbst so ganz in den Hintergrund stellte; Lißt hätte vom Moment seines Eintreffens mit jener auszeichnenden Rücksicht behandelt werden sollen, die man einem so bedeutenden und liebenswürdigen Gaste schuldet. Daß dies weder von Seiten der Musiker, noch selbst des Publicums in dem Maße geschah, welches wahre Urbanität so gerne einhält, ist uns sehr bedauernswerth erschienen. Gerne hätten wir es unerwähnt gelassen, doch durften wir den Anlaß nicht versäumen, gegen einen Pfahlpatriotismus zu protestiren, dessen Glaubensbekenntniß offenbar mit dem Artikel beginnt, daß man gegen Fremde unartig sein darf. Wenn diese Partei unserer Weichbildfanatiker sich entsprechend festsetzt, so wird sie es aus lauter Patriotismus dahin bringen, daß ausgezeichnete Künstler sich vor einem Besuch in Wien künftig ein Weilchen besinnen werden.

Vom Mozartfest in Salzburg.

Unser Concertsaal heißt für heute Salzburg. Die Elite der Wiener Musikfreunde hat sich hier eingefunden, das hundertjährige Jubiläum von Mo-

zart's Geburt (1756) zu feiern. Der Vorabend des eigentlichen Festes sollte durch eine musikalische Huldigung vor der Mozartstatue bezeichnet werden. Ein langer Zug von Fackelträgern, Sängern und Musikern bewegte sich von Mirabell über die Brücke zum Mozartplatz, ordnete sich daselbst vor dem Statuenbild und stimmte die Cantate an. Sowohl dem Gedicht von Friedrich Beck, als der Musik von Franz Lachner (fünfstimmiger Männerchor mit Blechharmonie) kann man eine ruhig edle Haltung und einen, wenn auch nicht hochfliegenden, doch warmen Ausdruck nachrühmen. Es hat sich für derlei Festcantaten kleineren Umfanges eine Art stereotypen Styls gebildet, welchen Poet und Componist im besten Fall mit Klarheit und Anstand handhaben, selten zu kraftvoller Originalität durchbrechen. Der Dichter vergißt sich doch nicht gern so weit, einen Genius, wie Mozart, zu loben, und für den Componisten hat die Zumuthung, den größten Tonmeister mit Tönen zu feiern, gewiß ebenfalls etwas Beengendes. Daß die ganze Abendfeier vor dem Denkmal nichts innerlich Zündendes, nichts wirklich Begeisterndes hatte, darf wohl eingeräumt werden. Es schien in der dichtgedrängten Volksmenge jedes theilnehmende Verständniß des Festes zu fehlen. Wir haben vergebens umhergespäht, um irgend eine Regung, einen Ausruf zu belauschen, der nicht blos dem rothen Bengalfeuer gegolten hätte. Die drei von den Sängern ausgebrachten „Hoch!" verpufften schwächlich wie feuchte Raketen, das Volk wartete unbeweglich eine Weile, ob vielleicht noch etwas „los" wäre, dann verlief es sich. Wir wollen nicht abstreiten, daß von Seite der Festgeber vielleicht etwas mehr hätte geschehen können, um die Bedeutung der Feier der Masse einleuchtender zu machen; sei es, indem man durch bildliche Darstellungen oder Maskenzüge die Hauptfiguren Mozart'scher Opern vorführte, oder durch eine kurze Rede vor den Stufen des Denkmals das Verständniß wie einen Lichtblitz in die Menge warf, oder am besten, indem man auf beiden Wegen zugleich Phantasie und Verstand ansprach. Trotzdem dies aber unterlassen worden, hätte die Theilnahme lebhafter sein können und müssen, würde das Volk eine Ahnung gehabt haben von der Bedeutung seines Mitbürgers Mozart. Es war mir eine neue, gewichtige Bestärkung der Ueberzeugung von der aristokratischen Natur der Kunst und des Künstlers. Der populärste aller großen Componisten, Mozart, stand unter der großen Menge, die sein Standbild neugierig umringte, wie der steinerne Gast hoch zu Rosse unter den niedern Leichensteinen.

Die mächtigen Harmonien im Dom sind verklungen, dieselben Harmonien im selben Dom, wo Mozart und sein trefflicher Vater zur Ehre Gottes so oft musicirten. Wir gehen aus der Kirche zu Mozart's Geburtsstätte. Es ist ein hohes schmales Haus in der Getreidegasse; drei Zimmer im dritten Stockwerk bildeten durch viele Jahre die Wohnung Leopold Mozart's, der auch darin die Augen schloß. Im mittleren großen Zimmer ward Wolfgang geboren, in dem kleinen Stübchen nebenan arbeitete er. Ein kleines Spinett steht darin, von

dünnem, zitherartigem Tone. Mozart bediente sich dessen in Wien des Nachts, um Frau und Kinder nicht zu wecken. An diesem armseligen Kasten entstanden die Zauberflöte und das Requiem! Mozart's Concertflügel, seine kleine Geige, einige Briefe und Compositionen seiner Handschriften sind als kostbare Reliquien aufgestellt. Das große Familienbild von La Croce und das berühmte kleine Buchsbaummedaillon, beide durch tausend Vervielfältigungen bekannt, blicken hier nebeneinander auf die andächtigen Verehrer Mozart's. Sie blicken in manches feuchte Auge. Die Wohnung Mozart's, ausgestattet mit all' dem theuren Andenken, verbleibt leider nicht in diesem heilig stillen Zustand: ein Kaufmann bewohnt die Zimmer und überließ sie nur für die Festtage der Verehrung so vieler Fremder. Die Zeichen merkantiler Thätigkeit nehmen jetzt noch Flur und Hofraum ein, und wer mit scheuer Ehrfurcht ins Hausthor tritt, der spart schnell sein Herzklopfen und kommt sich unter Kisten und Fässern vor, wie im ersten Band von Freytag's „Soll und Haben".

Das erste, nur aus Mozart'schen Compositionen zusammengesetzte Festconcert ging am 8. September in würdigster Weise vor sich. Das war eine wahre, ja die einzig wahre Feier des Meisters, denn sie geschah durch seine eigenen Werke und vor kunstliebenden Menschen, die gekommen waren, um Mozart zu hören. Es ist uns eine alte, unerschütterliche Erfahrung, daß sich jedes Unternehmen, einen großen Geist anders als geistig zu feiern, durch Mißerfolg rächt. Schon mit den Monumenten fängt meist das Unheil an. Wie hat Mozart's Standbild in Salzburg, unähnlich in den Gesichtszügen, unmalerisch in der Stellung, kleinlich im Totaleindruck, widerstimmend dem Charakter der freundlichen, bergumkreisten Stadt, wie hat es so gar wenig innern Bezug zu dem, was uns „Mozart" bedeutet! Vor der mißlungenen Statue hatten wir vorgestern die mißlungene Straßen-Ovation: stockende Feier und stockende Theilnahme. Gestern erst gelangte das Fest, wohin es gehörte: in den Concertsaal, und das Herz jedes Anwesenden feierte es freudig mit.

Unter den Gästen war der vorzüglichste Gegenstand der allgemeinen Neugier und Theilnahme Karl Mozart, der Sohn des großen Tondichters. Von den beiden Söhnen Mozart's ist Karl der ältere; der jüngere, der den Taufnamen des Vaters trug und sich gleichfalls der Musik gewidmet hatte, starb bekanntlich vor einigen Jahren in Karlsbad. Karl Mozart, ein kleiner schmächtiger Mann mit schwarzen Augen und wenig gebleichtem Haar, schlicht und höchst bescheiden in seinem Benehmen, war erst sieben Jahre alt, als er seinen Vater verlor. Trotzdem versicherte er auf meine Frage, daß er sich seines Vaters sehr lebhaft erinnere, und hauptsächlich zwei Umstände dabei im Gedächtniß bewahre. Erstens habe Vater Mozart ihn viel hüten und regelmäßig spazieren führen müssen, da Mutter Constanze damals lange kränkelte und das Haus hütete. Sodann sei er von seinem Vater häufig ins Theater mitgenommen worden, ein Vergnügen, das er wunderlicherweise später nie wieder aufgesucht. Mit 15 Jahren kam

er nach Italien in ein Handlungshaus, aus dem er später in Staatsdienste überging. Er war ein kleiner Beamter im Rechnungsfach und lebt gegenwärtig in Pension. Da er fast seine ganze Lebenszeit in Italien verbracht, betrachtet er sich beinahe als Italiener, spricht sogar das Deutsche hin und wieder etwas gebrochen und mit welschem Accent. Karl Mozart war nie verheiratet, und da auch sein Bruder keine Kinder hinterließ, so stirbt mit ihm der Name des großen Meisters aus. „Das wäre nur in dem Falle zu bedauern", meinte der bescheidene Mann, „wenn die Söhne zugleich das Talent des Vaters geerbt hätten, so aber liege wenig daran." Er bedachte nicht oder wollte nicht bedenken, wie wir ja mit doppelter Zärtlichkeit die Nachkommen eines großen Mannes hegen, der bei Lebzeiten nicht das gebührende Maß der Liebe und Anerkennung gefunden. Karl Mozart hörte der Musik still und ruhig zu; der Concerte ganz entwöhnt, fand er begreiflicherweise die Masse des am Sonntag Gebotenen zu groß. Als ich gehört hatte, Mozart's Sohn wolle dem Salzburger Feste persönlich beiwohnen, erschrack ich beinahe, so furchtbar und gefährlich dachte ich mir den Sturm, den eine solche Feier auf das Gemüth des 70jährigen Mannes nehmen müßte. Hat es mir doch von jeher zu den ergreifendsten Erlebnissen gehört, wenn Tausende sich jubelnd vereinigen in dem Preise Eines Mannes. Stolz fühlt sich da jeder, wenn er der Nation des Unsterblichen angehört; stolzer der glückliche Mitbürger, der gar in derselben Stadt das Leben begrüßte; — welch ungeheure Fluth von Gefühlen muß nun vollends auf den Mann hereinbrechen, dessen Gemüth all den Jubel mit dem Gedanken tragen muß: es ist *mein* Vater! — —

1857.

„Les préludes", symphonische Dichtung von Fr. Liszt.

Orchesterconcerte: R. Schumann und seine D-moll-Symphonie.
Schubert's C-dur-Symphonie.
Beethoven's Tripelconcert.
Gluck's Ouverture zu Iphigenie in Aulis.
Mendelssohn's Musik zu „Athalia".

Concerte des Männergesangvereins. (Chöre von Schubert, Liszt, Herbeck etc.)

Virtuosenconcerte. (Nanette Falk. Henriette Fritz. Die Geiger Bazzini, Frasinetti, Sessi und Holmes. Sänger Hölzl. Flötist Krakamp.)

Anton Rubinstein.

Vom Wiener Musikverlag. (Novitäten von R. Volkmann, Dessauer, Herbeck, J. Hager, Suppé, Hölzl, Satter etc.)

„Les préludes".

Symphonische Dichtung für großes Orchester von Franz Lißt.

(Aufgeführt von der „Gesellschaft der Musikfreunde" am 8. März 1857.)

Als der genialste Virtuose unserer Zeit, Franz Lißt, der Triumphe müde ward, die Europa seiner echten Kunst so gerne noch länger bereitet hätte, schickte er sich bekanntlich an, durch eigene große Schöpfungen die Welt zu überraschen. Wer nicht blos an geistige Thätigkeit, sondern ebensosehr daran gewöhnt ist, daß ihr der Lorbeer auf dem Fuße folge, der vermag den Schauplatz der Oeffentlichkeit nicht zu verlassen; er wechselt ihn nur. Der Ruhm des Tondichters Lißt sollte den Ruhm des Virtuosen sofort verdunkeln. Es fanden sich enthusiastische Freunde, und ließen sich auch gefällige Schriftsteller finden, welche diese Transfiguration Lißt's als ein Ereigniß von unabsehbarem Gewinn für die Entwicklung der Tonkunst darstellten. Wir sind im Gegentheil der Ansicht, daß die musikalische Welt durch die Abdication des Virtuosen Lißt einen Verlust erlitten habe, welcher ihr durch den Componisten nicht entfernt ersetzt wird. Wer die künstlerische Individualität Lißt's während der langen Dauer seines Virtuosenthums aufmerksam beobachtet hatte, durfte sich wohl von vornherein einige Schlüsse auf den Charakter seiner neuen Compositionsthaten erlauben. Die Clavier-Compositionen Lißt's, die bekanntlich einen artigen Stoß bilden, waren durchaus von so mittelmäßiger Erfindung und Ausführung, daß man kaum von Einer daraus hätte behaupten wollen, sie werde sich in der musikalischen Literatur erhalten. Eine große Kenntniß des Clavier-Effects und manch interessantes Aperçü sind alles, was sich von Lißt's Claviersachen rühmen läßt, — bei einem Virtuosen von Geist selbstverständliche Dinge. Seiner dürftigen Erfindungskraft bewußt, pflegte Lißt meistens fremde Melodien in Transscriptionen, Phantasien u. dgl. zu verarbeiten. In diese Classe gehört ohne Ausnahme alles, was jemals von Lißt Beliebtheit errang. Ueberall, wo er hingegen aus eigenen Mitteln arbeitete, brachte Lißt ein wunderliches Gemisch von Gemeinplätzen und Bizarrerien zuwege, — man ertrug diese Compositionen, wenn er sie spielte. Noch in seinen

letzten Clavier-Compositionen, dem „Album de pélérinage“ u. dgl., kann man fast ausschließliche Herrschaft dieser beiden Factoren wahrnehmen, zugleich das zunehmende Bestreben, durch beigefügte Gedichte und sogar Bilder die Armuth des musikalischen Inhalts zu bemänteln. Schrieb Lißt irgend einen Chor, so konnte man nach den ersten Takten den Componisten an der gequälten Melodie, den unsangbaren Mittelstimmen, der zerfallenden Form erkennen.

So verhielt es sich an 30 Jahre lang mit Lißt's Compositionen, die so gut wie einstimmig abgelehnt wurden. Nun nahm sich Lißt plötzlich vor, mit großen, bedeutenden Schöpfungen hervorzutreten. Mit der ihm eigenen geistigen Regsamkeit und beneidenswerthen Energie ging er an die Aufgabe. Zu einsichtsvoll, um nicht die auffallendsten Lücken seiner Begabung zu kennen, mußte er sich der Musik von jener Seite nähern, wo sie, an äußere Objecte gelehnt, vorzugsweise den vergleichenden Verstand beschäftigt und die poetische oder malerische Phantasie anregt. Er brachte beinahe mit Einem Wurf neun Symphonien zur Welt, die er „symphonische Dichtungen“ nannte und mit speciellen den Inhalt dieser Musik erklärenden Programmen versah. Die Titel dieser Stücke sind: „Ce qu'on entend sur la montagne, Tasso, Les préludes, Orpheus, Mazeppa, Prometheus, Festklänge, Héroide funèbre und Hungaria. Nimmt man dazu, daß Lißt gegenwärtig an einer musikalischen Uebertragung der „Ideale“ von Schiller, der „göttlichen Comödie“ von Dante, des Göthe'schen Faust und ähnlicher Kleinigkeiten arbeitet, so wird man zugeben, daß der Componist die höchsten Ansprüche macht, die überhaupt in der Musik erhoben werden können. Er achtet seine Musik für fähig, die gewaltigsten Erscheinungen des Mythus und der Geschichte, die tiefsten Gedanken des Menschengeistes nachzugeigen und nachzublasen. Den Musiker muß diese Methode von vornherein sehr bedenklich stimmen, indem sie klar genug ausspricht, daß es sich hier nur sehr nebenbei um Musik handle. Hauptsache ist der poetische Stoff, dieser soll durch musikalische Randzeichnungen geistreich illustrirt werden. Die Berechtigung der descriptiven Musik überhaupt angenommen, ist doch wieder ein großer Unterschied zwischen den Stoffen, welche man ihr zumuthet. In der „Meeresstille und glücklichen Fahrt“, im „Sommernachtstraum“, im Programm der Pastoralsymphonie u. dgl. wird Niemand die Ungezwungenheit der musikalischen Anspielung verkennen, ein Mazeppa aber ist geradezu widermusikalisch, ein Prometheus jeder musikalischen Beziehung so fern, daß solche Ueberschriften von Symphonien nur den Eindruck einer prahlhaften Spielerei machen können.

Es ist kaum nöthig hier, die Frage über Berechtigung der Programm-Musik von Anfang aufzunehmen. Niemand denkt mehr so engherzig, dem Tonsetzer jede poetische Anregung versagen zu wollen, welche die Beziehung zu einem äußern Stoff ihm bietet. Die Musik wird zwar nimmermehr im Stande sein, das bestimmte Object auszudrücken oder dessen wesentliche Merkmale so darzu-

stellen, daß man sie ohne die Ueberschrift erkenne, — allein sie mag immerhin die Grundstimmung davon nehmen und mit der deutlichen Benennung an der Stirne wenigstens anspielend, wenn auch nicht darstellend wirken. Die Hauptbedingung wird immer bleiben, daß die Musik, allem Titel und Programm zutrotz, denen sie ihre Färbung leiht, doch immer auf ihren eigenen Gesetzen ruhe, specifisch musikalisch bleibe, so daß sie auch ohne Programm einen in sich klaren selbstständigen Eindruck mache. Dies nun ist die erste wichtigste Einwendung, die man gegen Lißt erheben muß, daß er dem Sujet seiner Symphonien eine weit größere mißbräuchliche Mission auferlegt: nämlich den fehlenden musikalischen Inhalt entweder geradezu zu ersetzen oder dessen Atrocitäten zu rechtfertigen. Jeder Mensch mit gesunden Sinnen wird sich von dem dissonirenden Geheul, das einen so wesentlichen Theil der „Mazeppa-Symphonie“ bildet, abwenden. Durch diese Ueberschrift nun soll eben das, was uns an sich musikalisch abscheulich dünkt, als treffend und nothwendig aufdisputirt werden. „Der Componist wollte ja die schmerzlichen Zuckungen des geschleiften Mazeppa schildern“ u. s. f. — man wird zugeben, daß bei solcher Ausdehnung des Programmprincips es mit der Musik einfach zu Ende ist. Den „symphonischen Dichtungen“ sind, wie gesagt, erklärende Vorreden von Lißt vorgedruckt, die ganz in dem entsetzlichen, schwülstig-sentimentalen Ton Richard Wagner's abgefaßt sind. Ein ebenso merkwürdiges Licht, wie diese speciellen Vorreden, die gleich einem Balletprogramm den taubstummen Tanz erklären, wirft die sämmtlichen Partituren vorgedruckte gemeinsame Erklärung auf die falsche Methode Lißt's. „Obschon ich bemüht war“, heißt es darin, „durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt.“ Ich überlasse es dem musikkundigen Leser, zu entscheiden, inwiefern man es noch mit Tonwerken zu thun habe, wo das „Wesentlichste“ desselben sich nicht in Noten wiedergeben läßt. Dirigenten und Spieler müssen demnach für Lißt'sche Compositionen mit einem besondern Ahnungsvermögen ausgestattet sein, — von den Zuhörern versteht sich diese Schuldigkeit von selbst.

Es war zu erwarten, daß Lißt in allen Aeußerlichkeiten neu sein werde. So ist die Form seiner symphonischen Dichtungen ein Mittelding zwischen der erweiterten Ouverturenform Mendelssohn's und der mehrsätzigen Symphonie. Lißt läßt die drei bis vier im Charakter scharf unterschiedenen Abtheilungen, aus denen seine Symphonien bestehen, wie in freier Phantasie, zwanglos ineinander übergehen, so daß das Ganze äußerlich als ununterbrochene Einheit aufgeführt wird. Das hindert freilich nicht, daß diese Bestandtheile oft mosaikartig aneinander gereiht, oft chaotisch durcheinander gemengt erscheinen. Die Form einsätziger Symphonie kann eine Zukunft haben, wenn sie von echt musikalischen Kräften gepflegt wird; man bedarf für Concert-Aufführungen Orchesterstücke, deren Ausdehnung etwa die Mitte zwischen der Ouverture und der Symphonie hält. Sämmtliche Lißt'sche „Dichtungen“ sind weislich kurz gehalten.

Die „Präludien" erscheinen charakteristisch durch die Methode, wie die Musik zu dem fertigen Programm rein auf dem Wege der Reflexion hinzugebracht wird. Es ist kaum mehr als ein witziger Gedanke, was den ganzen Stoff der Symphonie bildet: die Vergleichung des Menschenlebens mit einem „Präludium" zu einem unbekannten jenseitigen Gesang. Die musikalische Bedeutung vom „Präludium" liefert nun dem Componisten die nöthigen Guirlanden von Harfenarpeggien u. dgl. In der Lamartine'schen Deutung werden „Liebesglück", „Sturm", „ländliche Einsamkeit" und „siegreicher Kampf" als rasch ineinanderfließende Nebelbilder vorgeführt. Welche materielle Ueberstopfung damit in den engen Rahmen eines Musikstückes gebracht wird, ergibt sich von selbst, sowie die Unvermeidlichkeit einer Zerstreuung, welche das gerade Widerspiel jener geistigen Sammlung ist, die das echte Kunstwerk beabsichtigt. Von rein musikalischem Standpunkt sind die „Präludien" die klarste und gefälligste aus der Reihe der Lißt'schen metaphysischen Abhandlungen. Wir finden zwar kein Thema darin, das an sich originell oder bedeutend heißen könnte, vielmehr unterlaufen sowohl in den pathetischen als den sentimentalen Theilen Anklänge von bedenklicher Trivialität; noch weniger entdecken wir in diesem poetischen Vagabundiren der Phantasie jene musikalische Gedankenentwicklung, die wir als „thematische Arbeit" in jeder größeren Composition finden und finden wollen. Der ehrgeizige Drang, jeden Augenblick mit etwas Neuem, Genialem zu überraschen, bringt vielmehr eine Unruhe in das Ganze, welcher geradezu etwas Dilettantisches anklebt. Demungeachtet vermögen die „Préludes" den Hörer interessant anzuregen. Es zeigt sich darin ein sehr lebhafter Sinn für Zusammenstellung der Klangfarben; wir erinnern nur an die Instrumentirung des an sich ziemlich gewöhnlichen Themas in E-dur, das (Seite 21 der Partitur) von vier Hörnern und getheilten Bratschen breit vorgetragen, von Violinen und Harfenaccorden leicht umspielt, von reizender Wirkung ist. Ebenso bringen (S. 32) die aufsteigenden chromatischen Sextengänge des Streichquartetts, anfangs nur von Fagotts und Clarinetten in der Tiefe, dann durch Oboen und Flöten verstärkt, eine wahrhafte Windsbraut hervor. Der letzte Satz ist nicht viel mehr, als ein Parademarsch, mit allem Glanze lärmender Janitscharenmusik ausgestattet. Darauf vergißt Lißt niemals; er weiß zu gut, wie solch rein sinnlicher Eindruck beim großen Publicum immer seine Schuldigkeit thut, — die „guten Freunde" sorgen schon dafür, daß auch dieser Janitscharenlärm für reine Erhabenheit ausgelegt werde. Lißt bringt ihn aber nicht blos in den „Préludes" an, etwa um den „Kampf" zu illustriren; auch im „Tasso", im „Prometheus", in den „Festklängen" begegnen wir diesen Soldatenfreuden; sogar der arme „Mazeppa" wird unter Begleitung von Triangel, großer Trommel und Becken geschleift. Nächst diesem Talent für Instrumentirung fällt in den Préludes mitunter ein feiner Sinn für Figurirung auf (S. 24 u. m. a.), sowie endlich unter häßliche Accordenfolgen sich manchmal auch eine glückliche Entdeckung mischt.

Die Hauptsache, an der die Kritik festhalten muß, bleibt aber doch immer, daß alles, was an den Lißt'schen Symphonien das Publicum fesselt und den Musiker interessirt, nicht aus dem reinen Quell der Musik fließt, sondern künstlich gebranntes Wasser ist. Die musikalische Schöpfung drängt sich bei Lißt nicht frei und ursprünglich ans Licht, er setzt sie auf dem Wege der Reflexion zusammen. Wer je über unsere Kunst nachgedacht hat, weiß, daß ein geistreicher und phantasiebegabter Mensch, der sich das Aeußerliche der musikalischen Technik vollständig angeeignet hat, noch kein schöpferischer Tondichter ist. Denken wir uns einen Dichter wie V. Hugo, oder einen Maler wie Gallait im Besitz aller musikalischen Kenntnisse, und gepeinigt von dem Drang zu componiren, — ihre Tonwerke würden ohne Zweifel den „symphonischen Dichtungen“ sehr ähnlich sein. Es wäre Geist, Poesie, Bilderpracht, alles vielleicht beisammen, nur kein musikalischer Kern. Lißt gehört zu jenen genialen, aber unfruchtbaren Naturen, welche, von künstlerischem Ehrgeiz getrieben, Bedürfniß mit Beruf verwechseln. Wenn es ihm heute einfiele, als Tragödiendichter aufzutreten, so würde er wahrscheinlich auch in dieser Eigenschaft Geist und Bildung verrathen, ohne daß es deßhalb Jemand einfiele, ihn neben Shakespeare zu stellen. Oder vielmehr auch dazu würde sich ein oder der andere jener literarischen Lohndiener bereit finden, welche Macaulay, „ein Mittelding zwischen Mensch und Pavian“ nennt, und die leider überall vertreten sind. Für einen musikalischen Entdecker oder Reformator kann Lißt nur von Leuten gehalten werden, welche mit Berlioz' und R. Wagner's Werken nicht bekannt sind. Diese beiden Componisten sind für Lißt geradezu Vorbilder gewesen, und kaum dürfte sich bei diesem irgend ein Effect finden, dem nicht Aehnliches in den Werken jener bereits vorausgegangen wäre. Wo die guten wie die schlechten Seiten so auffällig vorliegen, wie bei Lißt's Symphonie, dünkt uns auch die künstlerische Bilanz nicht schwierig. Das Interesse, welches geistreiche Einzelnheiten, brillante Technik und das energische Verfolgen eines bestimmten Princips allzeit einflößen werden, sichert den Compositionen Lißt's eine höhere Stelle, als zahllosen Schularbeiten, die eine gleiche Ohnmacht regelrecht, aber ohne Geist ausarbeiten, namentlich also einen Vorrang vor den Werken seiner zahlreichen Claviercollegen. Diese relative Höhe jedoch zur absoluten zu erheben und Lißt's Symphonien als wahre musikalische Kunstschöpfungen, als Meisterwerke oder gar als Ausgangspunkte einer neuen Verjüngung der Tonkunst hinzustellen, kann nur gelingen, wenn wir zuvor jeden Begriff von reiner Instrumentalmusik, und jede Erinnerung an das, was Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn darin geleistet haben, vollständig und für immer abthun. Ueber die Aufnahme der „Préludes“ können wir nicht endgültig berichten, da dieselbe in einem langen und unentschiedenen Kampf zwischen Zischen und Klatschen sich äußerte.

Orchester-Concerte.

Schumann und seine D-moll-Symphonie.

Das vierte „Gesellschaftsconcert" begann mit der hier noch nicht gehörten D-moll-Symphonie von Robert Schumann. Unter Schumann's Symphonien ist sie an Umfang die kleinste, an Reinheit und Unmittelbarkeit der Wirkung vielleicht die vollkommenste. Geistvoll und sprühend in den raschen Sätzen, voll zierlicher Anmuth in den gemäßigten, hält sich dies blühende Tongewebe in jener beglückenden irdischen Region, wo leicht bewegte Lebensfreude weder zu hoch an den Himmel pocht, noch zu tief in finstere Abgründe drängt. In diesem liebenswürdigen Temperament bildet diese vierte Symphonie ein Seitenstück zu Schumann's erster in B und nimmt unter seinen Orchesterwerken etwa die Stellung ein, wie unter Beethoven's Symphonien die zweite.

Wer Schumann's Entwicklung genauer gefolgt ist, der hört ohneweiters heraus, daß die freundliche Klarheit dieser Symphonie mit der Opuszahl 120 und der Symphonie-Nummer IV durchaus nicht stimmt. In der That ist die D-moll-Symphonie in dieser Reihung nur herausgegeben worden; componirt war sie bereits im Jahre 1841, also kurz nach der ersten in B. Damals wurde sie sogar, wie Clara Schumann uns mittheilte, in Leipzig einmal aufgeführt; der Componist, mit der Instrumentirung unzufrieden, zog jedoch das Werk zurück. Dem unermüdlichen Zuspruch Clara's verdanken wir es wohl, daß Schumann das Werk im Jahre 1851 wieder vornahm, neu instrumentirte und herausgab.

In der Zeit, wo Schumann's Werke wirklich die verhängnißvolle Zahl 100 überschritten hatten, lag ein so durchaus frisches ursprüngliches Tonleben, wie das der D-moll-Symphonie, bereits weit hinter dem seltsam und grüblerisch gewordenen Meister. Dies Werk stammt also aus der glücklichsten Epoche seines Schaffens und Lebens. Ein lustig hinrauschender Strom, von dessen Ufer bunte Blumen grüßen. Das Bild trifft hier ganz besonders zu: durch die merkwürdige Einheit, mit welcher die Tonfluth ununterbrochen, gleichsam nur die Ufer wechselnd, an uns vorüberfließt. Wir legen weniger Nachdruck auf das äußerliche Mittel, wodurch Schumann diesen Vorzug erzielt, indem er nämlich die einzelnen Sätze nur durch Generalpausen trennt. Die innere Einheit der musikalischen Empfindung hingegen erscheint in diesem Werk auf eine in der neueren Musik höchst selten vorkommende Weise getroffen. Ist doch diese geheimnißvolle Uebereinstimmung zwischen vier, wesentlich auf dem Kunstgesetz des Contrastes beruhenden Sätzen eines der schwierigsten Stylgesetze, zumal da es fast gar nicht durch Regeln präcisirt, vielmehr nur dem richtigen und feinen Gefühl anheimgestellt werden kann.

Von der abstract-poetischen und doch zugleich materiellen Weise Lißt's und Berlioz' sehr verschieden, läßt Schumann Motive des einen Satzes in den

andern mehr anklingen als wiederholen. So erscheint in dem Andante schon mit dem 12. Tact das Thema der Introduction innig verwoben wieder, die dem ersten Allegro zu Grunde liegende Sechzehntelfigur bildet zugleich das Hauptmotiv des Finale; kleinerer Züge gar nicht zu gedenken. Alle drei ersten Sätze stehen in D-moll, das Finale in D-dur. Den sprühenden Allegrothemen gegenüber wiegen sich überall zweite Melodien von reizender Anmuth. Das Andante ist ein romanzenartiger Gesang des Violoncells mit der Oboe, von dem sich als Mittelsatz ein graziöses figurirtes Violinsolo abhebt. Mehr kraftvoll renommirend als wirklich trotzig hämmert das Scherzo los, um sich bald in ein echt Schumann'sches Trio von unvergleichlicher Grazie aufzulösen. Das Ganze macht nirgends den Eindruck des Großartigen, Gewaltigen, athmet aber in jeder Note das Wohlgefühl einer geistvollen und anmuthigen Einbildungskraft, welche in schönem Maße bleibt und mit sicherer Meisterschaft überall das Rechte trifft.

Wir sind bereits vor Jahren dem groben Mißverständniß entgegengetreten, R. Schumann mit den sogenannten „Zukunftsmusikern", Wagner, Lißt und deren Schülern, in Eine Classe zu werfen. Unser musikalisches Publicum, welches nun fast unmittelbar nacheinander eine Lißt'sche und eine Schumann'sche Symphonie gehört hat, ist gegenwärtig selbst in der Lage zu beurtheilen, inwiefern Schumann wirklich ein Anhänger jener Kunst-Insurrection sei, welche den Kampf gegen die Musik bis aufs Messer fortsetzt, oder ob sein zur Zeit noch etwas unklar gefeierter Name blos als „gute Prise" dazugenommen ward. Schumann hat in seinen Symphonien, Trios, Quartetten u. s. w. gezeigt, wie man die bisherigen Formen mit einem Reichthum neuen Inhalts ausfüllen, wie man Ordnung und Gesetzlichkeit des Schaffens mit dem freiesten Flug vereinigen könne, wenn man eben wirklich musikalisches Genie besitzt und es in strenger Schule ausgebildet hat. Jede Seite seiner Tondichtungen, wie seiner Schriften, sagt es deutlich, wie ihr Autor neue Gestalten, allein immer auf dem einen unverrückbaren Boden echter, auf sich selbst ruhender Musik, zu schaffen unternahm. *)

---

*) Eine kleine Tagebuch-Notiz ausgenommen (Gesammelte Schriften IV. 290), hat Schumann sich nirgends öffentlich über Richard Wagner und seinen Anhang ausgesprochen. Nun, wo der Verblichene keine Indiscretion mehr zu fürchten hat, wäre es gegen das Interesse der Kunst, seine Ansicht länger zu verschweigen. In einem uns vorliegenden Briefe ddo. Düsseldorf, 8. Mai 1853, schreibt Schumann an den Compositeur Debrois van Bruyck in Wien: „Wagner ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm an Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavier-Auszügen beurtheilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tieferen Erregung nicht erwehren können, und ist es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnißvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis von verdorbener Kunstbildung, wenn

Es ist kürzlich hervorgehoben worden, wie zwischen der Parteiung des „Uralten und des Nagelneuen, zwischen dem versteinerten Zopf des Classicismus und den ungekämmten Haaren einer musikalischen Neuromantik" Schumann die Bedeutung eines Schildes erlangt hat, unter welchem man für das gute Neue kämpft. In der That schaart sich um Schumanns Fahne gern Alles, was neben der Verehrung des Alten auch die Berechtigung des Neuen erkennt.

Auch im Leben der Kunst webt ein fortwährender Verbrennungs- und Erneuerungsprozeß, ein geistiger „Stoffwechsel". Kaum hat der Menschengeist sich eine Kunsterscheinung vollkommen assimilirt, so verlangt es ihn nach einer neuen. Insbesondere ist's die Musik unter den Künsten, welche am schnellsten ihre eigenen Bildungen consumirt, um sie durch neue und immer wieder neue zu ersetzen. Gewiß kann die Musik gegenwärtig auch bei Beethoven nicht mehr stehen bleiben. Keineswegs aber, weil sie schon ganz anderer Stoffe und Formen bedürfte, ungeahnter Neubauten, die alles Frühere annulliren; sondern weil neben dem unverlierbaren Genuß der Beethoven'schen Werke die Phantasie bereits neue Anregungen, der Geist frische Aufgaben verlangt. Man braucht nicht sowohl neue Gattungen in der Musik, als neue Individuen.

Schumann hat, ohne die bisherige Formen umzustoßen, eine Fülle neuer und geistvoller Ideen produzirt, in einer Form, welche um so nachhaltiger wirkt, als sie nicht sogleich und mühelos durchdrungen wird. Weil er nun Haydn, Mozart und Beethoven nicht wie unbrauchbares Gerümpel über den Haufen geworfen hat, muß er sich freilich von den Jacobinern der musikalischen Bewegung einen Reactionär schelten lassen; wie denn jüngst Herr F. Brendel (der in Leipzig stationirte Zukunftsagent) zur größeren Verherrlichung Lißt's aussprach, dieser habe glorreich vollbracht, was Schumann in seiner ersten Gährungsepoche — ehe er den „Rückschritt" that — blos „geahnt" hat.

Schubert's C-Symphonie, Beethoven's Tripelconcert, Gluck's Iphigenia-Ouverture.

Auf dem Programm des philharmonischen Concerts glänzte Schubert's Symphonie in C, ein Stern erster Größe unter den nachbeethoven'schen Orchester-Werken. Die Entdeckung und Würdigung desselben ist eines der zahlreichen Verdienste R. Schumann's um die neuere Musik. Es war bei seinem ersten Besuch in Wien, daß Schumann, nach dem Währinger Friedhof pilgernd, den Todten fast beneidete, dessen Gruft zwischen den Gräbern Beethoven's und Schubert's mitten inne liegt. Auf dem Heimweg fiel ihm bei, daß noch ein Bruder Schubert's, Ferdinand, lebe, und bewegten Herzens eilte er, diesen aufzusuchen. Ueberrascht von dem Reichthum noch unbekannter Compositionen des Verstorbenen, die er hier vor-

---

man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt." — In ähnlicher Weise hat Schumann sich auch gegen den Schreiber dieser Zeilen ausgesprochen.

fand, bat sich Schumann vor Allem das Manuscript der C-Symphonie aus, um es an Mendelssohn zur Aufführung zu senden. Ferdinand willigte gern ein, und bald darauf verbreitete sich aus dem Leipziger Gewandhaussaal der Ruhm dieser aus langem Schlummer geretteten Schönheit.

In gewaltig breiter Fluth ergießt sich diese Musik, ein wahrer Strom von Kraft und Gesundheit. Wenig größere Instrumentalwerke dürfte es geben, die, unter Beethoven'schem Einfluß entstanden, doch so ganz frei von weltschmerzlicher Zerrissenheit, von innerem Zwiespalt und Zerfall sich hielten. Zwischen einem ersten Satz, der keck und kampflustig die jungen Glieder regt, und einem Scherzo, das wirklich scherzt, wenn auch wie ein Krieger, breitet sich ein reizendes Andante aus. Selbst dieses ist kein Denkmal des Schmerzes, vielmehr ein Bild freundlichster Anmuth, und einer Anmuth, die wohl zu wissen scheint, daß der melancholische Schimmer der Molltonart den Reiz ihrer scharfen, magyarischen Rhythmik nur erhöht. Fanden wir in dem ersten Satz Kampflust, so versetzt uns der letzte mitten in den Kampf selbst; Sporngeklirre dort, hier Säbelgeklirr. Ist's nicht eine Schlacht dieses Finale mit seinen lustig trabenden Triolen, seinen langaustönenden Feldrufen, seinem Gedränge und Streitlärm; eine Schlacht, wo der Soldat fröhlich und der Lorbeer wohlfeil ist? Wer unbefangen genug ist, die ganze Symphonie wie ein frisches Wellenbad im Großen und Ganzen auf sich einstürmen zu lassen, der wird, erfreut, gekräftigt und erhoben, dies Werk vielleicht über alle andern setzen, die seit Beethoven erklungen sind. Nicht ganz so ungetrübt genießt der Kunstfreund, der über dem kräftig aufschäumenden Inhalt die Form nicht zu vergessen vermag. Die üppig eingesetzten Themen büßen in der Durchführung ihre Kraft ein, fristen sich durch Wiederholungen und Anstückeln. Ein rascheres Schließen verschmäht dennoch der Componist, ja er täuscht (sich selbst mehr als den Hörer) durch ein ungewöhnliches Ausdehnen der Form über den für solche Dimensionen nicht mehr ausreichenden Inhalt. Diese Art, sich mit Verschmähung fast aller polyphoner Kunst, durch Wiederholung einzelner Phrasen, durch Nachahmung sehr bedenklicher Beethoven'scher Capricen, endlich durch bloße Verstärkung des Colorits lange überm Wasser zu halten, macht an mehr als Einer Stelle den Eindruck des Ungeschliffenen, um nicht zu sagen, Rohen. Ueber die auffälligen Formmängel ist keine Täuschung möglich. Nur möge man diese Mängel mehr Schubert's ganzer künstlerischer Individualität zuschreiben, als einer vermeinten Anfängerschaft.

Von Beethoven's Tripelconcert in C für Clavier, Violine und Cello spielten die Herren Pruckner, Hellmesberger und Härtinger den ersten Satz. So sehr wir gegen jede Lostrennung und Zerstücklung zusammenhängender Tonwerke sind, diesmal war uns das Wegbleiben der längeren Hälfte des Concerts geradezu willkommen. Es thut zu weh, die Größten ihresgleichen in schwachen Stunden zu ertappen. Bekanntlich ist das letzte und längste Stück dieses Concerts eine Polonaise zopfigster Art, die sich durch veraltetes Passagenwerk und einen wahren Mißbrauch der Rondoform fortspinnt. Muß man schon im ersten Satz

für den Mangel eines reichen inneren Lebens die gefällige Würde äußerer Repräsentation hinnehmen, so verliert man über das Finale, vor welchem das kurze Andante nicht viel mehr als eine überleitende Bestimmung hat, beinahe die Fassung. Jedenfalls ist die Stellung dieses fast kindlich unbedeutenden Werks als op. 65 mitten zwischen der Eroica (op. 55) und der Razumowsky'schen Trilogie (op. 56) ein eigenthümliches Curiosum.

Von der Gesellschaft der Musikfreunde hörten wir Gluck's Ouverture zu „Iphigenia in Aulis". Nachdem diese Ouverture unmittelbar in die erste Scene einleitet (wo Agamemnon auf die Worte „Diane impitoyable" das Anfangsmotiv der Ouverture wieder aufnimmt), so bedarf sie für Concert-Aufführungen eines ergänzenden Schlusses. Der bisher überall benützte, angeblich von Mozart's Composition, führte das Tonstück nach längerer glänzender Steigerung in voller Pracht zu Ende. Diesen Schluß hat in neuester Zeit Richard Wagner durch einen andern ersetzt, welcher die Ouverture allmälig abnehmen und endlich pianissimo verhallen läßt. Der Wagner'sche Schluß ist nach meinem Gefühl poetischer, feiner, eigenthümlicher als der Mozart'sche. Er entspricht weit mehr unserer heutigen Empfindungsweise, welche allenfalls das geheimnißvolle Entschweben Iphigenia's am Schluß der Oper schon durch den Ausgang der Ouverture angedeutet wissen will. Daß hingegen Wagner's Ergänzung dem Charakter Gluck's entsprechender, und wegen der „anti-Gluck'schen" Fassung des Mozart'schen Schlusses nothwendig sei, wolle man nicht behaupten. Alle Ouverturen Gluck's, welche nicht unmittelbar in die Scene übergehen, schließen heroisch und pomphaft mit der ungeschmälerten Kraft damaliger Instrumentirung („Armida", „Orfeo" u. s. w.) Zu Gluck's Zeiten behandelte man, nach dem Vorbilde der Italiener, die Ouverture weniger als poetisches Spiegelbild der Handlung selbst, denn vielmehr als ein abgeschlossenes, glänzendes Einleitungsstück quand même. Das ahnungsvolle Dämmerlicht verhallender Schlüsse war den Orchester-Compositionen des vorigen Jahrhunderts ein ganz fremdes Element, und wo es, wie im vorliegenden Falle, uns sympathischer berührt, als das stereotype schmetternde Pathos der älteren Ouverturen, muß man sich wenigstens hüten, diese Wirkung aus einer vermeintlich größeren historischen Richtigkeit herzuleiten. Das Tempo der Ouverture schien uns zu langsam. Mag man sie immerhin einst so genommen haben, — wir hören heutzutage schneller.

„Athalia" von Mendelssohn.

Das Programm des „Gesellschafts-Concertes" bestand einzig und allein aus der Mendelssohn'schen Athalia-Musik. Diese Composition (Ouverture, Marsch, Zwischenspiele und Chöre) war bekanntlich in hohem Auftrag (1844) geschrieben und bestimmt, einen integrirenden Theil der wirklichen Aufführung der Racine'schen Tragödie zu bilden. Nachdem letztere aber von den deutschen Bühnen längst verschwunden ist, beeilte man sich, die Musik des hochverehrten Meisters abgelöst vom Drama zu retten, und für den Concertgebrauch einzurichten. Das bereits mehr-

fach erprobte Aushilfsmittel der „verbindenden Declamation" mußte auch bei der „Athalia" für das Verständniß des Hörers und für den Zusammenhang der Musikstücke sorgen. Dieser Nothbehelf vermag aber hier durchaus nicht zu genügen. Wenn wir die Musik zu „Egmont", zur „Präciosa", zum „Sommernachtstraum" auf solche Weise hören, so ergänzt die lebendige Erinnerung an diese Bühnenwerke schnell die Lücken des blos erzählenden Vortrags, welcher somit mehr die formelle Aufgabe einer äußeren Verbindung erfüllt, als daß man ihn wesentlich zum Verständniß brauchte. Racine's Trauerspiel hingegen ist dem deutschen Publikum viel zu fremd, der alttestamentarische Stoff ihm viel zu fernstehend, als daß hier ein declamatorisches Nothgerüst das wirkliche dramatische Leben auch nur entfernt zu suppliren vermöchte. Auch die trockene Geschichtskenntniß reicht nicht hin, um den Hörer in den Vorgang theilnehmend zu versenken. Es fehlt durchaus die sinnliche Anschaulichkeit. Das Concert-Arrangement der „Athalie" bringt es nirgend dazu; man fühlt in keinem Momente, um was es sich handelt, selbst wenn man es weiß. Zu dieser Fremdartigkeit des Inhalts gesellt sich der Uebelstand, daß viele Musikstücke der „Athalia" der scenischen Ausführung geradezu bedürfen. Die Klage der Frauen, während vor den Thoren die Schlacht tobt; die einander contrastirend gegenüber gestellten Doppelchöre; der Marsch der zum Kampf abziehenden Israeliten; ihr Dankgebet, nach dem letzten fernen Herüberklingen von Athalia's Trompeten, — dies alles, feinerer Züge nicht zu gedenken, verliert mit der dramatischen Anschaulichkeit auch die Hälfte seiner musikalischen Kraft. Ist es doch nicht zu verkennen, daß letztere gerade in den dramatischen Höhenpunkten auf eine Unterstützung und Verstärkung von Seiten des scenischen Eindrucks rechnet. Mendelssohn war es überhaupt nicht gegeben, sich stark und unmittelbar auszusprechen, weshalb wir auch seinen Leistungen in der Oper mit geringerer Zuversicht entgegensahen. In der „Athalia" bewegen sich nun obendrein fast alle Situationen, welche dem Componisten sich darboten, in sehr ähnlicher, gedrückter Empfindungslage. Trauer über den Götzendienst und Israels Knechtschaft bildet von der sanften Klage bis zur dumpfen Verzweiflung fast allein die Unterlage der ganzen Musik; nur die kriegerischen Anklänge zum Schluß werfen einen glitzernden Schein darüber. Er wirkt am belebendsten in dem schön rythmisirten Chor: „So geht, ihr Kinder Aarons"! Der Marsch selbst ist minder gelungen; er leidet unter der Erinnerung an den Hochzeitsmarsch, wie er bei seinem Entstehen wahrscheinlich unter den verschiedenartigsten historischen und dramatischen Rücksichten gelitten hat. In Concertform hat Mendelssohn's „Athalia" nirgends einen so tiefen, ergreifenden Eindruck auf das Publicum hervorgebracht, wie die anderen größeren Werke dieses Meisters: sein „Lobgesang", „Walpurgisnacht", die „Psalmen", von den Oratorien „Paulus" und „Elias" gar nicht zu reden.

Durch die erwähnten Uebelstände gehindert, das Ganze warm und unmittelbar in sich aufzunehmen, hält man sich an Einzelnheiten. Deren enthält das Werk viele von großer Schönheit. Darunter in erster Reihe der Chor in

F-moll: „Ist es Glück, ist es Leid"? Diese unsäglich sanfte, rührende Klage und ihr tröstender Ausgang: „Ein Herz voll Frieden" fallen so ganz in jenen Kreis des musikalischen Ausdrucks, welchen Mendelssohn wie kein Zweiter auszufüllen verstand. In der ersten Abtheilung arbeitet sich insbesondere der Chorsatz: „O Sinai, gedenk' der heil'gen großen Stunde" mit gewaltig anschwellender Kraft heraus. Er ist in dieser Art jedenfalls das Hervorragendste in der Athalia, welche einen weit größeren Raum zarten, klagenden Empfindungen überläßt. Diese werden in der langen zweiten Nummer mit ihren psalmodischen Anfängen und gleichförmigen Rythmen monoton, umsomehr, als dem Componisten die Verwendung von Tenor und Baß zu den Soli verwehrt war. Für die Concertwirkung so gut wie verloren ist das große, nur in scenischer Aufführung verständliche Melodram. Die dritte Abtheilung (als solche könnte man ohne weiteres die drei letzten Nummern zusammenfassen) ist die musikalisch wirksamste.

Wiener Männergesangverein.

Obwohl unser Männergesangverein jährlich nur zwei Concerte veranstaltet, in welchen ihm obendrein eine ungewöhnliche Sympathie des Publicums so gut wie carte blanche gibt, — so bietet ihm die Zusammenstellung des Programms doch jedesmal unläugbare Schwierigkeiten. Kaum steht in irgend einer Compositionsgattung die Qualität der Hervorbringung in so ungünstigem Verhältniß zu der enormen Quantität, wie in den Männerchören und Quartetten. Mit jedem Jahr beinahe wird die Auswahl schwieriger, indem die wenigen wirklich trefflichen Männerchöre durch häufige Wiederholungen bereits sehr in Anspruch genommen sind, und doch so gut wie keinen ebenbürtigen Nachwuchs erhalten. Das Bedürfniß des Concert-Publicums muß alsdann mit jenem der Liedertafeln gemeinsame Sache machen, d. h. es müssen beide froh sein, wenn das Mittelmäßige nicht geradezu vorherrscht.

Gleich die erste Nummer des Programms, ein Chor „Frühlingszeit" vom Director der Kölner Liedertafel, Fr. Weber, bewegt sich vollständig in der beinahe stereotyp gewordenen Phraseologie solcher Chöre. In der Haltung ist er wenigstens anständig, was man von Zöllner's Chor: „Wo möcht' ich sein"? kaum mehr sagen kann. Die Beschränktheit, welcher der lyrische Männerchor in Mitteln und Ausdehnung unstreitig unterliegt, ruft häufig zwei Extreme hervor: Componisten, denen die kleine Form sehr gelegen kommt, um darin einen allerkleinsten Inhalt anzubringen, und solche wieder, welche der Form zu viel zumuthen und mit großen Intentionen den einheitlichen Verband sprengen. Beispiele der ersteren Art sind nur zu häufig; zur letzteren gehört unter anderm Herbeck's „Morgengebet". Nachdem der Componist in der ersten Strophe „O wunderbares, tiefes Schweigen", die Grundstimmung des Ganzen schön und bedeutend wiedergegeben, läßt er sich durch den Schlußgedanken des Dichters

(„Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd" xc.) verleiten, so ungemessen ins Grandiose und Dramatischbewegte vorzuschreiten, daß wir uns plötzlich in ein fremdes Gebiet geworfen sehen, von dem aus wir jenen Ausgangspunkt kaum mehr erblicken können. Nun, glauben wir, sollte im lyrischen Gedicht die Musik weit mehr die Stimmung des Ganzen wiederzugeben suchen, als die einzelnen Worte; ein Princip, welches doppelt gewichtig erscheint, sobald nicht die schmiegsame Subjectivität der Einzelnstimme, sondern die unbeugsame Masse eines ganzen Chors das Organ des musikalischen Ausdrucks wird. Herr Herbeck hat mit den wenigen Compositionen, die er von sich vorführte, das Publicum schon geradezu gewöhnt, nichts Unbedeutendes oder Alltägliches von ihm zu erwarten. Um so dringender möchten wir den begabten Künstler von Anfang an auf einen Abweg aufmerksam machen, dem er sich nähert.

Interessante Novitäten waren zwei Vocal-Compositionen von Franz Lißt. Die erste (doppelt besetztes Quartett mit zwei Hörnern) hat Göthe's Gedicht: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" zum Texte. Diese wunderbaren kurzen acht Zeilen, die selbst nur wie ein Hauch durch die Sabbathstille der Natur wehen, werden von Lißt auf den dritten Grad seiner Compositionsfolter gelegt. Ein merkwürdiges Gegenstück zu diesem qualvollen Raffinement ist das Vocalquintett „Hüttelein" vom selben Componisten. In einem friedlichen Augenblick scheint er vergessen zu haben, daß er Lißt sei, und schrieb ein Lied, das zwar keineswegs originell oder bedeutend, aber von ungezwungener Anmuth ist, übersichtlich geformt, im Ton etwa an Verwandtes von Marschner erinnernd. Das Publicum unterschied sehr richtig und zeichnete das Quintett aus, während nach dem Quartett alles still blieb, als würde eine vornehme Leiche vorübergetragen. Von älteren Compositionen gab man Mendelssohn's „Wasserfahrt" und Schubert's „Geist der Liebe", — ein Geist, der sich anfangs verständnißinnig in der Natur ergeht, endlich aber in eine entsetzliche Kneipe einkehrt, wo er auch bleibt.

Eine Schöpfung von überwältigender Genialität ist Franz Schubert's „Gesang der Geister über dem Wasser", so gut wie zum ersten Mal aufgeführt vom Wiener Männer-Gesangverein am 27. December 1857. Jetzt, wo wir diese großartige Composition selbst gehört, vermögen wir die Mißhandlung kaum nachzuerzählen, welche ihr 1821 bei der ersten Aufführung in Wien zugefügt worden. Jene arge Verkennung, von Seiten der Ausführenden wie der Zuhörer, hat erst jetzt ihre vollständige Sühnung erhalten, und die musikalische Welt erst jetzt den vergeudeten Schatz zurückerlangt, um ihn nie wieder zu verlieren. Das Verdienst gebührt dem Chormeister des Männer-Gesangvereins, Herrn Johann Herbeck, welcher die Schubert'sche Original-Partitur in dem Archiv eines hiesigen Musikverlegers auffand, sogleich die Drucklegung der Stimmen veranlaßte, und endlich das Werk in würdigster Weise zur Aufführung brachte.

Das Göthe'sche Gedicht, so oft es auch componirt wurde, ist für musikalische Behandlung von großer Schwierigkeit. Es führt eine Reihe wechselnder

Bilder vor, welche den Componisten zu lebensvoller Ausführung reizen, während sie doch hinter der geheimnißvollen Grundstimmung des Ganzen wie in einem Schleier eingehüllt bleiben müssen. Schubert's genialer Instinct hat auch hier wieder das Rechte mit unfehlbarer Sicherheit getroffen. Gleich in den einleitenden sechs Takten, also ehe noch der Gesang beginnt, ist die mysteriöse Stimmung, die geisterhafte Scenerie unverrückbar festgestellt. Den Ausdruck dieses Mysteriösen gewinnt Schubert vornehmlich durch die Begleitung von Violen, Violoncells und Contrabaß, welche leise und träumerisch unter dem Gesang fortziehen. Der Gesang selbst wirkt echt Schubertisch, nicht durch polyphone Kunst, oder durch die Mosaikarbeit feiner Züge, sondern durch jene großen Contouren und starken, entschiedenen Lichter, welche allsogleich mit Sicherheit auf den Componisten der „Nachthelle" rathen lassen. — Der Chor gliedert sich, dem Inhalt entsprechend, in sechs kleinere, unmittelbar ineinander übergehende Sätze. Das wunderbare Adagio, aus dem die übrigen Sätze hervorgehen, und zu dem sie schließlich zurückkehren, ist die Weihe des Ganzen; eine

„milde, ernste, träumerische,
unergründlich tiefe Nacht".

Die folgenden Theile charakterisiren ihr Bild nur so weit, als es, ohne den Rahmen des Ganzen zu sprengen, möglich ist, — höchstens daß das an sich reizende Allegretto: „Wind ist der Welle lieblicher Buhle", etwas weltlich liedmäßig absticht. Die Wirkung des Ganzen war eine imposante, unfehlbar ergreifende, und hat selbst bei der Wiederholung, wozu diese Nummer doch wenig eignet, sich ungeschwächt bewährt.

Virtuosenconcerte.

(Die Pianistinnen Frl. Falk und Frl. Fritz. Die Geiger Bazzini, Sessi, Frasinetti und Holmes. Sänger Hölzl. Flötist Krakamp.)

Fräulein Nanette Falk, als Schülerin Clara Schumann's in Deutschland nicht unvortheilhaft bekannt, gab Samstag Abends ihr erstes Concert im Musikvereinssaal. Klarheit, Correctheit und eine gewisse verständige Ruhe charakterisiren das Spiel dieser Künstlerin. Ihr Anschlag auch ziemlich weich, ermangelt aber der nachhaltigen Kraft, sowohl im einfach getragenen Gesang, als im Sturme der Virtuosität. Der Ton bleibt klein und einfärbig, bringt es daher nie zu einem bedeutenden Eindruck.

Wir haben bei Besprechung einer andern Pianistin hervorgehoben, wie schon dieser Mangel an Muskelkraft an sich weit über seine materielle Bedeutung hinaus in das Aesthetische des Vortrags greift und selbst Künstlerinnen ersten Ranges die volle Wirkung großartig erschütternder Tonstücke versagt. Im Geheimniß des Anschlags schlummert zuletzt die Wirkung jedes Clavierspiels.

Die unzureichende Kraft ist eigentlich das Erbübel der Pianistinen, das sie durch eine um so feinere Ausbildung des zarten Elementes auszugleichen suchen. Wo dies allein ausreicht, also in kleineren Formen, bleibt oft nichts zu wünschen übrig. Hingegen wird in größeren Compositionen alsbald auffallen, daß, wo der Anschlag nicht im Stande ist, die ganze Kraft des Tones zu entfesseln, auch die zartesten Pianissimostellen mit dem Contraste zugleich die Hälfte des Effectes verlieren.

In Paradestücken, wie die Lißt'sche Verstümmelung des „Sommernachtstraums", wird Fräulein Falk kaum große Siege erfechten; ungleich freier beherrschte sie eine Etüde von Kullak und ein Impromptu von Chopin, also die flache wie die bedeutsame Seite der Tändelei. Das Chopin'sche Nocturne in Fis-dur haben wir unzähligemal, aber noch nie gut spielen hören; hat sich doch in wenigen Tonstücken eine falsche Tradition so unerträglich festgesetzt, wie in diesem zarten Gesang. Da ist kein Takt, der, innig verwachsen mit dem vorhergehenden und dem nachfolgenden, im ruhig schwebenden Gleichmaß bliebe; alles hinkt schlendernd und stolpernd in einem tempo rubato, das selbst dem liberalsten musikalischen Sinn hohnspricht. Es ist gleichviel, ob diese traditionelle Verzerrung direct von Chopin selbst herrühren möge, man muß auch hier auf den Urtext zurückgehen. Das Stück fließt so einfach und klar hin. Chopin's krankhafte Art, weniger Clavier zu spielen, als Clavier zu träumen, konnte wohl an dem Original selbst bedeutend und anziehend wirken. Aber all die braven Hydropathen, welche nun die süße Betäubung des Opiumrausches nachkünsteln! Fräulein Falk spielte ferner Beethoven's F-moll-Sonate (appassionata), „Traumeswirren" von Schumann und die A-moll-Fuge (mit Pedal) von S. Bach. Wann endlich werden die Pianisten daran denken, ihren abgestorbenen Concertprogrammen neue Säfte zuzuführen? Daß die gewählten Stücke werthvoll oder gar „classisch" sind, reicht nimmermehr hin: um die Cis-moll- oder F-moll- Sonate von Beethoven zu hören, eine der herkömmlichen 3 oder 4 Nummern aus Chopin oder aus dem „wohltemperirten Clavier" von Seb. Bach wird doch gewiß kein Mensch mehr ins Concert gehen. Der letztgenannte alte Herr ist bekanntlich Mode-Artikel geworden und wird auf dem musikalischen Curszettel ungefähr zwischen Chopin und Lißt notirt. Niemand fällt aber bei, endlich einmal anstatt des „wohltemperirten Claviers" etwas aus den reizenden und für Concerte ungleich passenderen englischen oder französischen „Suiten" zu wählen. Seltsam, wie die Claviervirtuosen, die doch selbst am besten das arge Sinken ihres Sternes kennen, den einzigen Weg unbetreten lassen, der ihnen das erlahmte Interesse des Publicums wieder zuführen kann. Dieser Weg ist ein neues und interessantes Programm. Aus älteren und modernen Elementen ist es leicht von jedem Pianisten herzustellen, der die Literatur seines Instrumentes kennt. Welch ein Schatz für jeden geist- und phantasiebegabten Virtuosen liegt z. B. in den „Novelletten" und zahlreichen anderen Clavierstücken von Schumann, der nun einmal stereotyp

nur durch „Traumeswirren“ und „des Abends“ repräsentirt wird. Nur eine schlechthin außerordentliche Virtuosen-Persönlichkeit, wie sie seit Liszt nicht wieder gekommen ist, vermöchte mit den seit Decennien abgespielten Programmen noch Interesse zu erwecken. Die zähe Bequemlichkeit der Virtuosen in diesem Punkte ist zu verwundern, nicht im mindesten hingegen, daß ihre Concerte leer bleiben. Was Fräulein Falk in ihrem 2. Concert vortrug, konnte uns in unserer jüngst abgegebenen Meinung nur bestärken. Ja, wir gestehen, daß die Art, wie Fräulein Falk die (Waldstein'sche) C-dur-Sonate von Beethoven nicht nur in allen Zügen mikroskopisch verkleinerte, sondern geradezu jeder Lebenswärme beraubte, uns nicht mehr in der physischen Kraftlosigkeit der Concertgeberin ihre größte Schwäche erblicken ließ. Die verständige Klarheit Clara Schumann's erschien hier in ihrer Schülerin zu gemüthloser Gleichgültigkeit potenzirt; wir hörten einen Beleg zu dem berühmten „Sonate, que me veux-tu“? Auf den Vortrag von Chopin's Phantasie in F-moll paßt ungefähr, was oben bei der Beethoven'schen Phantasie bemerkt wurde: nur ein verwandter Schwung der nachempfindenden und reproducirenden Phantasie vermag dieses Stück wahrscheinlich zu machen. Mit Liszt's effectvoller „ungarischer Rhapsodie“ vollends können nur die Stärksten und Muthigsten einen glorreichen Kampf bestehen. Zarte Arme, wie die unserer Concertgeberin, mögen davon lieber fernbleiben; es ist ein ängstlicher Anblick, Jemand mit der Stricknadel gegen einen Löwen losgehen zu sehen.

Die fleißige Pianistin Fräulein Fritz brachte in ihrem Concert manches Anziehende. So interessirte Litolff's Claviertrio (op. 47) durch das Bestreben zu classischen Mustern zurückzukehren, freilich ohne daß sie erreicht würden. Litolff scheint mit seiner eigenen Erfindung ziemlich fertig zu sein; auch die geistreichen Einfälle und Sonderbarkeiten fehlen in dem Trio, welches dafür keinen Anstand nimmt, aus Beethoven's Violoncell-Sonate op. 69 und Mendelssohn's A-moll-Symphonie das Nöthige auszuleihen. Alles in Allem ist Litolff's Arbeit wie die Seele der Gräfin Hahn-Hahn: „immens, aber leer“. —

Beethoven's G-moll-Phantasie (op. 77), welche Fräulein Fritz hierauf vortrug, ist in Concertsälen eine seltene Erscheinung. Sie besitzt, im Gegensatz zu den vielen „Phantasien“ neueren Datums, nicht blos den Namen, sondern das ganze Wesen einer wahrhaft „freien Phantasie“, wie sie ein mächtiger Tonbeherrscher über die Tasten hinstürmt. Geniale Blitze leuchten über diese zerrissene Bildung; schade, daß die fragmentarischen, aber kühnen Anfänge in ein allzu behagliches air varié übergehen. Für die „Phantasie“ war das Spiel der Concertgeberin nicht geeignet, dem rhapsodischen Schwung des Componisten muß die geistvolle Kühnheit des Spielers wahlverwandt zur Seite stehen. Etwas, das einem freien Dahinströmen der Phantasie gleicht, darf man am Ende nur von wenigen Pianisten erwarten.

Unter den Violinspielern, die uns heuer Freud und Leid zu sehr ungleichen Theilen credenzten, war Bazzini die einzige Berühmtheit. Die Zeit, wo man

das Gleiche von seinem Landsmanne Frasinetti sagt, wird hoffentlich nie kommen. Ein Abschieds-Concert (das wievielte?) von Herrn Bazzini bestärkte uns in unserer ursprünglichen Ansicht, daß das Außerordentliche seines Spieles sich in dem Kreis der Kunststücke begrenze. Seine Technik glänzte abermals durch die Weichheit des Tons und die Gewandtheit in allem, was man im bessern Sinn die „Lazzi" des Violinspiels nennen könnte (Flautato u. dgl.). In Beethoven's zweitem Quintett (C-dur) ermangelte hingegen sein Vortrag der Kraft, Größe und stylvollen Schönheit. Eine gewisse Fremdheit und Kühle, dann die specifisch italienischen Gewohnheiten des starken Betonens aller guten Takttheile u. dgl. ließen trotz mancher feinen Einzelnheit keinen Totaleindruck aufkommen. Es fehlte der Geist der deutschen Musik.

Der Violinspieler Herr Luigi Sessi geigte eine lange Partie Variationen über Themen der „Sonnambula". Die kindliche Naivetät, welche die italienischen Instrumental-Virtuosen sich inmitten der größten musikalischen Bewegungen noch immer zu erhalten wissen, ist wahrhaft rührend; sie spielen und componiren alle, als wenn sie die letzten fünfzig Jahre vollständig verschlafen hätten. Herr Sessi gefiel, und mit Recht, da er ein ungemein hübscher Mann ist. Unangenehm bewunderungswürdig, fatal schön waren die gymnastischen Violinkünste der Engländer Holmes.

Endlich concertirte Herr Hölzel als Componist und Sänger. Auch sein künstlerischer Januskopf hat zwei Seiten, und schwer ist's, zu unterscheiden, welche die rechte ist. Der letzte der Concertgeber, Nr. 67 in der Reihe unserer musikalischen Industrie-Ausstellung, war ein Flötenbläser, der Krakamp (!) heißt und in Neapel lebt. Man sieht, daß auch die widerstrebendsten Dinge sich vereinigen lassen. Herr Krakamp flautirte an einem schönen Mai-Abend im Theater an der Wien. Da ich dem Concert nicht beiwohnte, und noch viel weniger im Stande war, eine Seele aufzutreiben, die dort gewesen wäre, muß ich es dem Zufall überlassen, ob der Leser irgendwo etwas von diesem tiefen Geheimniß erfahren wird.

Anton Rubinstein.

Der Claviervirtuose Rubinstein, dem Wiener Publicum von seinem ersten Besuche her in bester Erinnerung, gab Sonntag sein erstes Concert im Musikvereinssaal. Es war sehr besucht und hatte den glänzendsten Erfolg. Wir stimmen in den Beifall des Publicums nicht blos vollständig ein, sondern gestehen gerne, daß Rubinsteins Spiel für uns etwas ganz ausnehmend Sympathisches und Erquickendes hat. „Erquickung" ist das rechte Wort für das innige Behagen, womit dieses durch und durch gesunde, kraftvolle und farbenfrische Spiel den Hörer erfüllt. Ist das Pianoforte in seiner jetzigen Technik an und für sich schon einer bedeutenden Kraftverwendung fähig, so sehnt man sich nach einer solchen gegenwär-

tig umsomehr, wo markloses Gesäusel und Getriller sich vorzugsweise auf diesem Instrumente breitmachen. Die relativ größere Verbreitung der Thalberg'schen und Charles Mayer'schen Schule, also des zierlichen, eleganten Spiels, sowie der ungemeine Zuwachs an concertirenden Damen, läßt uns in einer vorzüglich auf Kraft basirten Virtuosität eine höchst wohlthätige Abwechslung und Ergänzung erblicken. Es versteht sich, daß eine gewaltige Behandlung des Instruments, wie die Rubinstein'sche, rein ästhetische Wirkungen nur hervorbringt, wenn sie die rohe Körperlichkeit völlig abgestreift hat und als die frei herausschlagende Lohe eines inneren Feuers erscheint. Dies ist der Fall bei unserem jungen Titanen, der, wenn er mit überschäumendem Lebensdrang sich in die Tasten wirft, uns nicht etwa das non plus ultra möglichen Clavierlärmens, sondern das Abbild innerer, siegesfroher Kraft gibt. Dieses Element, das unumgänglich zum Begriff wahrer Virtuosität gehört, erscheint uns in R.'s Spiel das überwiegende. Seine wahre Vollendung erhält es freilich nur dann, wenn der Spieler das Zarte und Feine gleicherweise in seiner Macht hat. So ist bei R. die Gewalt, mit welcher er in Oktavengängen, Sprüngen, vollgriffigen Accorden das Clavier förmlich packt, keine Einseitigkeit. Die Zartheit seiner leise hingehauchten Verzierungen, die edle Breite seines getragenen Gesangs, sind nicht minder als seine eigentliche Bravour, Blüthen einer auf's Höchste entfalteten Technik.

Indem wir hiemit den starken Eindruck mittheilen, den Rubinsteins Spiel auch diesmal wieder hervorgebracht, haben wir kaum etwas Neues zu bereits früher Gesagtem zugefügt. Neue interessante Seiten hätte R.'s Virtuosität etwa dann geboten, wenn sie in Vorführung bedeutender fremder Werke (Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann) sich bethätigt, also Gelegenheit gegeben hätte, ihr Verhalten zu den Intentionen dieser Meister zu beobachten. Herr **Rubinstein** hat es jedoch auch diesmal vorgezogen, lauter eigene Compositionen zu spielen. Waren sie nun immerhin sämmtlich für den Musiker mehr oder minder interessant, im Publicum und bei der Kritik haben sie, unsers Wissens, geringen Anklang gefunden, und haben eine Abwechslung wünschenswerth gemacht.

Weitaus das Bedeutendste unter den Rubinstein'schen Novitäten war das Claviertrio in B-dur. Es ist kräftig, ernst, charaktervoll; in der melodischen Erfindung nicht reich, aber eigenthümlich, harmonisch und rhythmisch interessant, in der Clavierbehandlung sehr effectvoll. Am gelungensten ist das Scherzo mit seiner scharfmarkirten Rhythmik und unaufhaltsam fortdrängenden Lebendigkeit; am schwächsten das Finale, eine unablässig ringende Kraftanstrengung, deren Ziel und Frucht man nirgends erblickt. Aus den wüsten Strecken dieses Finales wehte uns wieder die Luft der B-dur-Symphonie an, mit der sich R. vor 3 Jahren hier unglücklich genug einführte. Hingegen boten die drei ersten Sätze die erfreulichste Sicherheit, daß die Stellung des **Componisten** R. zum Publicum heuer eine entschieden vortheilhaftere und für den Berichterstatter angenehmere sein dürfte. Rubinstein, jetzt noch ein sehr junger Mann, hatte damals die unglückliche Idee,

dem Wiener Publicum die unreifen Früchte seines noch in voller Gährung begriffenen Talentes und obendrein gleich in dem schwierigsten Fach großer Orchester-Compositionen vorzuführen. Wir haben uns gegen jene chaotischen Versuche, welche R. wahrscheinlich in nicht allzulanger Zeit selbst verwerfen dürfte, ebenso rückhaltlos ausgesprochen, als wir das schöpferische Talent R.'s in seinem G-moll-Trio und der Violoncell-Sonate (D-dur) schon damals anerkannten.

Wie es zu erwarten war, hat sich das Talent des jungen Componisten seither von vielen Schlacken gereinigt: mehr als eine seiner neueren Arbeiten gibt Zeugniß davon. Möchte nur R. zweierlei Versuchung von sich fernhalten: für's erste jene unleidliche Großmannssucht, die in jedem Tact genial und ungewöhnlich sein will, und dadurch nothwendig barok und unmusikalisch wird. Sodann die allzurasche und unersättliche Produktion. Rubinstein begann erst vor wenigen Jahren für die Oeffentlichkeit zu schreiben, und doch hat er bereits über ein halbes Hundert Werke, worunter ziemlich umfangreiche, publicirt. Da kann es wohl nicht fehlen, daß vieles ganz Unbedeutende zur Veröffentlichung kommt. Dazu gehören auch mehr oder minder die kleineren Stücke, welche R. in seinem sonntägigen Concert spielte; so die Nocturne und die beiden „Melodien". *) Interessanter ist die Fuge, worin insbesondere die Eintritte des Contrasubjects und der Orgelpunkte von guter Wirkung. Die ganze Stelle vor dem Eintritt des Orgelpunktes geht jedoch in undurchdringlichem Tongewühl verloren. Die „Polonaise", mit welcher R. schloß, ist als glänzendes Bravourstück, aber auch nur unter diesem Gesichtspunkt, zu loben. Dem enormsten Kraftaufwand ist darin carte blanche gegeben, und Rubinstein hat sie jedenfalls bis an die Grenze des Erlaubten benutzt.

Sein zweites Concert trennte Rubinstein in zwei Abtheilungen, deren eine nur Eigenes enthielt, während die andere fremden Compositionen gewidmet war; ein Compromiß, der gewiß alle Theile befriedigte. Der Vortrag des C-moll-

*) Der Merkwürdigkeit wegen erwähnen wir einer neuen Claviercomposition von Rubinstein, welche unter dem Titel „Acrostyche" erschienen ist.

Unter allen tollen Einfällen hat nämlich noch keiner unserer modernen Clavierdichter den tollsten gehabt, die poetische Form (oder Spielerei) des Acrostichon's in die Musik zu übertragen, — schwerlich hatte auch jemals ein Mensch die Ahnung, wie das möglich sei. Ganz einfach. Herr Rubinstein stellt fünf elegante Clavierstücke, welche nichts weiter miteinander zu schaffen haben, in ein Heft zusammen, das er einer Gräfin Laura N. N. widmet. Das erste Stück nun führt die Ueberschrift L., das zweite heißt A., das dritte trägt den häßlichen Namen U. Da nun das vierte ebensowenig ermangelt sich R. als das fünfte sich A. zu nennen, so machen die fünf Sätze nacheinander gespielt, ganz deutlich den Namen Laura.

Der Weg zu einem solchen Unsinn mag selbst für einen aufgeweckten Kopf wie Rubinstein lang und beschwerlich gewesen sein, allein das glückliche Bewußtsein im Entdeckungsmoment muß alles je ähnlich Gefühlte, von Berthold Schwarz bis auf Oerstedt billigerweise verschwinden gemacht haben.

Trios von Mendelssohn war eine meisterhafte Leistung. Nicht blos durch richtige Auffassung und vollständige Bewältigung des Technischen, — Dinge, die sich bei Rubinstein, wenn auch sonst nicht immer, von selbst verstehen, — sondern durch das Geheimniß einer eigenthümlichen Beseelung, die sich im schönsten Sinn nachdichtend verhielt. „Hinzudichtend" würden wir beinahe in Erinnerung an den ersten Satz sagen, welcher durch die Impetuosität des Vortrags eine fast Beethoven'sche Kraft und Leidenschaftlichkeit erhielt. Von kleineren Stücken folgten ein Chopin'sches Nocturno, und die Gigue in G-dur von Mozart. Kaum gibt es in kleinerem Rahmen einen schärferen Gegensatz, als zwischen dieser traumhaften Dämmerung des Chopin'schen Nachtgesanges und der scharfen, morgenfrischen Klarheit Mozart's. Rubinstein wußte die Eigenthümlichkeit beider geistreich und feinfühlend auseinanderzuhalten. Auch Schumann's tiefpoetisches kleines Impromptu „Warum" (aus den „Phantasiestücken") fand den zartesten Ausdruck. Wir können bei diesem Anlaß nicht umhin, unsern bereits vor drei Jahren geäußerten Wunsch zu wiederholen, Rubinstein möchte in seinen Concertprogramms Schumann nicht so selten, gleichsam en passant und nur in Kleinigkeiten bringen, sondern die größeren Werke dieses Meisters vorführen. Die schönsten, tiefsinnigsten Claviercompositionen Schumann's sind dem Publicum noch immer halbverhüllte oder auch ganz verborgene Schätze, die eben nur der so seltene Verein höchster Virtuosität und poetischer Innerlichkeit zu heben vermag. Schumann's Claviertrios, sein Quintett und Quartett, die beiden Sonaten, die Novelletten, die Variationen, das A-moll-Concert — das wären echte Aufgaben für einen Virtuosen von Rubinstein's Bildung, Aufgaben, in deren Lösung er seinen Stolz und seine beste Kraft setzen sollte. Dies Ignoriren Schumann's erscheint bei Rubinstein um so befremdender, als jener gerade den besten Arbeiten R.'s als Vorbild diente.

Vom Wiener Musikverlage.

Die Thätigkeit der Wiener Componisten findet im Vergleich mit den ausübenden Musikern, sehr geringe Aufmerksamkeit. Von einem besonderen Aufschwung des Wiener Musikverlags ist freilich noch nichts zu melden, und wollen wir nur das wahrhaft Bedeutende herzählen, so werden wir damit an den Fingern Einer Hand leicht fertig. Unsere älteren Tonsetzer verstummen allmälig, für die jüngeren, die gern Ernsteres und Größeres brächten, ist es äußerst schwer — nicht etwa durchzudringen, sondern überhaupt nur anzukommen. Der überwiegend größte Theil des hier Verlegten besteht in Tänzen, Uebungsstücken und jener untersten Schichte brillanter Claviermusik, die aus ihrer Geistlosigkeit und Unwissenheit kein Hehl macht. Dieser furchtbare Bund rastloser Nocturnes- und Etuden-Fabrikanten steht offenbar in innigster Beziehung zu Heine's „philharmonischem Katerverein":

Er huldigt dem Genie, das sich
Nicht von der Natur entfernt hat,
Sich nicht mit Gelehrsamkeit brüsten will,
Und wirklich auch nichts gelernt hat. —

Sich durch die Notenberge durchzuarbeiten, die dieser illustre und weitverzweigte Verein binnen einem Jahr aufwirft, ist weder leicht noch unterhaltend; umso getreulicher wollen wir dem Leser mittheilen, wo wir auf unseren Wanderungen Blumen oder Früchte gefunden.

Das Bedeutendste, was von einheimischen Kräften im Fach der Claviermusik neuestens gebracht wurde, dürften Robert Volkmann's „Variationen über ein Thema von Händel" sein. Es ist das Thema derselben Variationen von Händel in E-dur, die seit Lißt auch in den Concerten Mode geworden sind, — eine Wahl, die man Volkmann nicht verübeln wird. Auch in der Musik muß es freistehen, einen alten Stoff neuerdings zu behandeln, sobald jemand etwas Neues und Erhebliches darüber zu sagen weiß. Ueberdies ist gerade die Behandlung der Variation in neuerer Zeit eine viel reichere und freiere geworden. Beethoven's Variationen über den Diabellischen Walzer haben das hochwuchernde Unkraut des Gelinek'schen Variationenstyls mit der Wurzel ausgerissen und einen wunderthätigen, immer voller aufblühenden Keim in die offene Scholle gesenkt.

Werke wie Schumann's Cis-moll-Variationen (op. 13.) und seine Variationen für 2 Claviere, die Veränderungen von Brahm's, Volkmann u. a. zeigen, wie sehr diese Form an Freiheit der Bewegung und charakteristischer Vertiefung gewonnen habe. Das Extrem dieser Freiheit sehen wir zwar auch bei Volkmann manchmal gestreift: es besteht in der allzugroßen Entfernung der Variationen von ihrem Thema. Während früher jede Variation so ängstlich an der Tactzahl und dem harmonischen Grundriß des Themas festhielt, daß der Hörer die Monotonie dieser Treue bleischwer empfand, emancipirt sich die neue Schule allzukühn vom Thema und läßt es oft seitenlang kaum durchklingen. Anstatt wirklich Grund und Thesis der ganzen Ausführung zu sein, wird das Thema zum bloßen Vorwand für den Redner, sich über die entlegensten Dinge ungebunden zu ergehen. Wenn wir diese Neigung und einige Härten ausnehmen, so können wir Volkmann's Variationen als ein charaktervolles, ernstes und geistreiches Werk unbedingt rühmen. Die Ausführung verlangt übrigens ein tieferes Eindringen und eine bedeutende Virtuosität.

Ungleich geringfügiger sind desselben Verfassers „Lieder einer Großmutter" für Clavier. Offenbar durch Schumann's „Kinderscenen" hervorgerufen sind diese charakteristischen Stückchen jedoch für die Jugend bestimmt, während Schumann's Heft Bilder der Kindheit in der Erinnerung des Erwachsenen widerspiegelt. Für Kinder sind doch manche dieser „Großmutterlieder" zu großmütterlich grämlich. Volkmann hat nicht genug naive Heiterkeit, um sich mit der Jugend zu verständigen; wo er lustig wird, merkt man oft Zwang oder Uebertrei-

bung. Sinnig, im besten Schumann'schen Geist, sind Nr. 9 und 10; Stücke wie Nr. 3 hingegen mit seinen klaffenden Dissonanzen sollte man dem jugendlichen Musiker ebenso sorgfältig fernhalten, als man die weltschmerzlichen oder ironischen Ausbrüche Heine's dem jugendlichen Leser fernhält. Die Jugend bedarf überall der Reinheit und Harmonie, frei angeschlagene Dissonanzen und mißklingende Vorhälte weiß im Leben wie in der Kunst nur ein geprüfteres Gemüth ohne Verwirrung aufzunehmen.

Was wir sonst noch an Claviermusik hervorzuheben hätten, gehört fast durchweg der seit Schumann so vorwiegend cultivirten Form des kleinen Charakterstücks an. Das Streben nach charakteristischer Ausprägung des musikalischen Inhalts bleibt als reiner Gewinn; die Anwendung besonderer Ueberschriften scheint bereits im Abnehmen.

Von Dessauer gibt es sechs neue Lieder, wie sich von selbst versteht, melodiös, klar und anmuthig. Dem Besten aus seiner früheren Zeit stehen sie keineswegs an der Seite, vielleicht mit Ausnahme der Geibel'schen Romanze: „Die Zigeunerin." Dessauer dachte an die Zigeuner Ungarns und gab dem Lied durch Anwendung ungarischer Rhythmen und Schlußfälle eine höchst eigenthümliche nationale Färbung. Welches Goldbergwerk für Lieder-Componisten liegt in dem Gesange der österreichischen Volksstämme! In ihrer eigenthümlichen Melodik Rhythmik und Harmonie, in ihrem musikalischen Bau und dessen Verhalten zum Worte liegt Stoff zu jahrelangem Studium. Bisher hat wohl mit künstlerischem Bewußtsein nur Dessauer in seinen „Slavischen Melodien", (auf einer anspruchsloseren Kunststufe auch Baumann) den reichen Grundbesitz zu bebauen versucht, womit die musikalische „Natur" den Oesterreicher so großmüthig bedachte.

In unleugbar geistreicher Weise verwendet Herbeck ungarische Rhythmen in seiner Betonung der Lenau'schen „Drei Zigeuner." Im Ganzen blieb uns dieses Werk unerquicklich durch seine ans Melodram streifende declamatorische Behandlung der Stimme, durch das Bestreben, in Kleinigkeiten groß zu sein, durch seine Anstrengung endlich, die Verhältnisse des Gedichts zu einem breiten, anspruchsvollen Tongemälde auszuweiten, das trotzdem lange nicht die Wirkung erreicht, die eine einfache Declamation des Gedichts hervorbringt. Die Musik zu den „Drei Zigeunern" hat er Lißt gewidmet, sich also damit vollkommen an den rechten Mann gewendet.

Hager's neue Lieder (op. 14, 15 und 18) sind bei Spina in Wien verlegt und zählen zu dem Anmuthigsten, was das deutsche Lied in neuester Zeit hervorgebracht hat. Wenn wir in den größeren Vocal-Compositionen dieses Tonsetzers („Jolanthe", „Johannes") einen Reichthum geistreicher und sinniger Einzelheiten hervorzuheben hatten, so geschah es doch nicht ohne das Bedauern, in großen Dimensionen die Stimmung des Componisten manchmal sinken und sich anstrengen zu sehen. Wir konnten von Hager ungefähr sagen, was Schumann von Spohr: seine zarte Stimme verhallt in so großen weiten Gewölben, wie Oper

und Oratorien es sind. Wir müssen von seinen Liedern geradezu rühmen daß sie uns der reinste und duftigste Extract seines Talents scheinen. Gute Lieder sind unter den Lawinen von mittelmäßigen nicht blos schwerer herauszufinden, sie sind in Wirklichkeit seltener, als man glaubt. So wenig dem Anschein nach dazu gehört, ein tadelloses Lied zu machen, so fehlt doch meist eine Hauptsache: die Ursprünglichkeit des Empfindens, die Naivetät. Man kann dem Einzelnen nicht zum Vorwurf machen, was dem ganzen Zeitalter eignet und unbewußt von uns allen eingesogen ist: das Vorschlagen der Reflexion. Freilich pflegen unsere jungen Tonsetzer, gerade wie die Lyriker, es sehr übel aufzunehmen, wenn man ihr Talent ein reflectirtes nennt; — haben sie doch das gute Bewußtsein, sich keineswegs nüchtern und gemächlich hinzusetzen und nun ihre Lieder mit kaltem Verstande auszuklügeln. Das ist aber auch die allerunterste Stufe reflectirender Production. Das Element, welches wir meinen, und von welchem unsere Poeten sich nicht willkürlich losmachen können, weil es eben als integrirender Stoff unsere ganze Bildungsatmosphäre durchdringt, äußert sich vielmehr darin, daß jenes vermeintlich „unmittelbar" Producirte in der That doch schon als ein Reflectirtes herauskommt. Wie viele Lyriker vermeinen die Empfindung selbst zu geben, während sie dieselbe blos besprechen und umschreiben!

Wir sind nun sehr weit entfernt, Hager für frei von dem reflectirenden Charakter unserer Zeit zu halten, welcher im Gegentheil sehr stark in ihm wirkt. Allein gerade in den Liedern war er so glücklich, Momente der frischesten Unmittelbarkeit zu haben, oder so einsichtsvoll, diese Momente gerade dafür aufzusparen, somit sein Bestes einer kleinen Form zu widmen, die ohne dieses Beste eben nichts ist. Musikalisch höchst interessant, klingen die Lieder doch, als wüßten sie nichts darum, und wären nur so aus dem Gedichte selbst als dessen feinster Duft emporgestiegen. Von den zwölf Liedern dünken uns jene am werthvollsten, die, weit von den Tiefen der Leidenschaft, eine leicht bewegte Fröhlichkeit aussprechen. Gerade von dieser Gattung finden sich gute Lieder sehr selten. Die deutschen Componisten, die jüngern insbesondere, lieben es vielmehr, die stürmische Nacht oder doch das sehnsuchtstiefe Abendroth des Herzens im Liede abzuspiegeln. Der heiteren Gesänge sind weit weniger und überdies zählen sie unter sich viel plumpe, rothbackige Gesellen, wie man sie noch lieber im Leben als in der Kunst begegnet. In Hagers Liedern zieht sich durch die deutsche Empfindung ein Zug von beinahe französischer Grazie.

Mit einigen andern Gesangseditionen, selbst berühmter Namen, war Spina's Verlag weniger glücklich; so kann man nur mit Bedauern die schwachen Reminiscenzen betrachten, mit denen der hochverehrte Marschner sich gegenwärtig die Zeit vertreibt (op. 178, 179).

Will man aber noch die Altersschwäche eines Meisters ehren lernen, dann werfe man einen Blick auf das rohe Handwerk, welches den musikalischen Sentimentalitäts-Bedarf für unsere Vorstadt-Fräuleins dutzendweise liefert. Wir wollen dem

sehr thätigen Herrn Glöggl in seinen sonstigen Verdiensten nicht nahe treten, wenn wir hier sein periodisches Unternehmen „Wiener Liederkranz“ nennen. Die Herren Suppé, Titl, Hölzl, Storch u. A. musiciren da unerschütterlich in den Fußtapfen des Alphorn-Vaters, des großen Heinrich. Da im „Liederkranz“ die Gedichte meist den Compositionen sehr geistesverwandt sind, so gibt es des Ergötzlichen genug, oder wie die Herren Ullmeyer und Titl tiefsinnig aussprechen:

„Musik und Gesang mit vereinter Kraft,
Das ist's, was dem Liede den Zauber verschafft.“

Als ein unübertroffenes Meisterstück dieser Gattung schätzen wir das Lied „Bete für mich!“ welches Anliegen Herrn Suppé's Musik mit jener Entschiedenheit ausspricht, welche etwa bei dem Ausruf: „la bourse ou la vie!“ üblich ist. Declamirt ist dies Lied durchweg: „Mein Genius trauert, es sinkt mein Glück, der Wangen Röthe vor Gram erblich“ u. s. w. In dem gleichfalls von Herrn Suppé componirten „Morgenfensterln“ heißt es im Text wiederholt „Schmatz! Schmatz!“ eine zierliche Anspielung, die man in der Musik für Peitschenschnalzer halten würde, sagte nicht die Anmerkung: „Bei die (sic) bezeichneten Noten muß der Sänger mit den Lippen einen Kuß nachahmen.“ Ob die Zuhörerinnen dabei etwa „in den Brunnen fallen müssen“, wird nicht ausdrücklich gesagt. Nächst Suppé ist A. Storch natürlich einer der eifrigsten Winzer im Weinberg des Herrn Glöggl. Wenn er im Dreivierteltact und seufzend unter dem Weh von fünf Be en den gefühlvollen Wunsch äußert, „ein Tropfen Thau“ zu sein, dann zerfließt unfehlbar alles, was Ohren hat. Einige sehr podagristische Lieder des seither verstorbenen Veterans Lindpaintner vermögen dem „Liederkranz“ auch keinen frischen Duft zu verleihen, es sind gemachte Blumen gewöhnlicher Sorte. Ein einfaches Lied von Gustav Barth („Die Fischerin“) sticht durch Anmuth und feinere Bildung aus der Sammlung hervor; es ist doch Schade um dies Talent. Ein Seitenstück zu dieser Sammlung, gleichsam der Geist des „Liederkranz“, auf das Clavier übertragen, ist das „Wiener Salon-Album“, worin die musikalischen Zwillinge A. Goria und Léfébure-Wehly als Sternbild erster Größe prangen.

Eine Novität von Meyerbeer „Der Wanderer und die Geister an Beethoven's Grabe“ ist sehr unerquicklich; man weiß nicht ob der Wanderer oder die Geister affectirter singen. Durch ein schauderhaftes Kirchhofsbild auf dem Titelblatt wird die Wirkung der Musik entsprechend unterstützt.

Um nun auch den äußern Erfolg nicht zu vergessen, berichten wir die klägliche Thatsache, daß seit Jahren kein Clavierstück in Wien solchen Absatz fand, wie Leopold von Meyer's Grillenpolka! Als „Grillenpolka“ im Reich des Gesanges florirte das „Grüberl im Koi“, das obendrein von Localsängerinnen im Costume fleißig credenzt wurde. Als Componist dieser erhabenen „Gstanzeln“ ist auf dem Titel genannt „Gustav Hölzel, k. k. Hofopernsänger und Lieder-Compositeur.“ Das überholt doch noch weit die Freiheitsmärsche aus dem Jahre 1848, deren Autoren sich auf dem Titel als „Nationalgarde und Urwähler“ auf-

führten. Wie hätte der Grüberl-Componist eine Verwechslung zu befürchten! Es scheint überhaupt, daß die Tittelblätter allmälig interessanter werden, als der Inhalt der Musikalien. Ein Herr Franz Berwald begleitet sein opus 6, ein Quintett, mit einem Vorwort, worin er „jene Schaar von Virtuosen, die nur mit den Fingern, aber ohne Kopf und Herz spielen", feierlichst ersucht, sein Werk „zu ignoriren"! Völlig allerliebst ist aber Folgendes: Auf dem Titelblatt einiger höchst unbedeutender Concertwalzer von Gustav Satter („Les Belles de New-York") prangt die stolze Frage: „Wer ist Satter?" und als Antwort darunter steht: „Satter ist unzweifelhaft einer der größten lebenden Pianisten. Satter wüthet auf dem Piano wie ein brausendes Meer! Da wird man fragen: Ist das alles? Antwort: Nein. Satter singt auch auf dem Piano wie ein Arion. Er spielte die sechste seiner Piano-Sonaten. Ich fragte: Wo sind die anderen? Da bekam ich aber als Antwort tüchtig aufgepackt, indem er sagte: „Wissen sie denn nicht, daß ich auf jedem Gebiet mich versucht habe? Ich componirte drei Opern, fünf Symphonien, sechs Sonaten, zwei Quintetts, fünf Trios, mehrere Streichquartette und über hundert Solos für Piano."" Nun suchte ich ihn als Virtuosen zu ergründen, und fragte, was er eigentlich alles spielen könne? Satter antwortete ganz kühl: „„Ich spiele etwa hundert Fugen von Bach und Händel auswendig, ebenso jede andere gute Composition von Bach bis auf die heutige Zeit"" Dies ist Satter — liebes Publicum."

So weit wäre also die Prostitution im Virtuosenthum glücklich angelangt!

1858.

„Das Paradies und die Peri“ von R. Schumann.
„Fierabras“ von Franz Schubert.
Die „Graner Messe“ von Liszt.
Concert der Singakademie (Mendelssohn).

Virtuosen: Ole Bull.
Die Schwestern Ferni.
Alfred Piatti.
Leopold v. Meyer.
Clara Schumann

Kammermusik: Rubinstein. Chopin. Beethoven's Fuge op. 133. Schumann's Violinsonate in D-moll. A. Winterberger und die späteren Clavierwerke v. Beethoven.

„Das Paradies und die Peri“ von Schumann.

(In Wien zum ersten Male aufgeführt am 1. Mai 1858.)

Es ist eine alte Schuld, welche die „Gesellschaft der Musikfreunde“ durch ihre jüngste Production getilgt hat. Schumann's „Peri“, deren erste Aufführung in Leipzig 1843 stattfand, ist im Laufe der letzten 15 Jahre nicht blos in allen Musikstädten Deutschlands mit großem Erfolg gegeben worden (wie der Anschlagzettel etwas überflüssig motivirt), sie hat sogar im Jahre 1848 das Publicum von New-York wiederholt entzückt. Kein Wunder, wenn man hier dem Erscheinen des fabelhaften Wesens mit ungemeiner Erwartung entgegensah.

Der Text dieser Composition ist einer Episode aus Thomas Moore's „Lallah Rookh“ nachgebildet. Die Abweichungen von dem Original, insbesondere manche Zuthaten, rühren von Schumann selbst her *).

Mit dem Namen Peri (persisch „die Fee“) bezeichnet der orientalische Mythus zarte anmuthige Geister, nach Art der Sylphen, die eines Fehltritts wegen aus dem Paradiese verbannt wurden. In dem Gedichte sehnt sich eine Peri mit tiefem Schmerz ins Paradies zurück, gegen welches ihr alle Pracht der Erde ärmlich erscheint. Da sie trauernd an der Pforte des Paradieses steht, verkündigt ihr ein Engel den höchsten Ausspruch: „Es sei der Schuld die Peri bar, die bringt zu dieser ew'gen Pforte des Himmels liebste Gabe dar“. Die Peri schwebt nun zur Erde, die „liebste Gabe“ aufzusuchen. Sie gelangt zuerst nach Indien, das gerade von dem Eroberer Gazna verheert wird. Nach einer für die Indier unglücklichen Schlacht steht noch ein Jüngling verwundet aber ungebeugt dem Tyrannen gegenüber, der ihm Schonung seines Lebens ver-

*) Chor der Nil-Genien, Chor der Houris, das Quartett „Peri, ist's wahr“ das Solo „Verstoßen“, endlich der Schlußchor.

heißt. Statt der Antwort schießt der Jüngling den letzten Pfeil auf den Mörder seiner Brüder; er büßt die Kühnheit mit dem Leben. Die Peri fängt den letzten Tropfen seines Blutes auf, um ihn als Geschenk vor Edens Pforte zu bringen. Da wird ihr jedoch bedeutet: „viel heiliger müsse die Gabe sein, die sie zum Thor des Lichts läßt ein". Die Peri eilt nun nach Egypten, wo eben die Pest wüthet. Ein Jüngling liegt, von der furchtbaren Seuche ergriffen, einsam auf dem Todesbett. Da eilt seine Geliebte herbei, lindert seinen letzten Kampf und stirbt im Kuß, ein Opfer der Treue, an seiner Seite. Die Peri empfängt ihren letzten Athemzug, um ihn als die kostbarste Gabe zum Paradiese zu bringen. Allein auch diesmal erhält sie den gleichen Bescheid. Unverweilt beginnt sie ihre dritte Wanderung, und jetzt ist es Syrien, das sie durchstreift. Sie sieht ein Kind unter Blumen fröhlich spielen und unweit davon einen alten Räuber sein Pferd am Brunnen tränken. Von den Minarets ertönt der Ruf zum Abendgebet. Da kniet das Kind, faltet die Händchen und betet. Der Räuber, tief ergriffen, denkt der Zeiten, wo auch er noch so unschuldsvoll und harmlos war, und weint Thränen der bittersten Reue. Die Peri bringt seine Zähren zum Paradiese und siehe, — die Pforte springt auf. Die Peri hat das Kostbarste gefunden, und wird von den Seligen mit Jubelgesängen begrüßt.

Die Dichtung ist das Werk eines poetischen und zarten Gemüthes, einer weiblichen Natur übrigens, welche die Empfindung gern bis zur Empfindsamkeit zuspitzt. Bei der großen Beliebtheit dieses Gedichtes ist es nicht ungefährlich, an dem Grundgedanken zu mäkeln; mir hat er leider stets den Eindruck einer verkünstelt empfindsamen, dabei frostigen Jean-Pauliade gemacht. Abgesehen von dem Rebus, woran die Seligkeit der Peri geknüpft wird, bildet das zweimalige Abweisen des „Heldenblutes", dann des „Liebesseufzers" als „zu gering" gegen das dritte Anbot der „Reuethränen" eine förmliche Licitation mit Dingen, deren vergleichende Abschätzung etwas Verletzendes hat. Für die Musik indessen waren die lyrischen und schildernden Einzelnheiten des Gedichtes das Wichtigste, und zweifelsohne besitzt es deren von unläugbarer poetischer Schönheit. Die musikalische Form, welche Schumann diesem Gedicht gegeben, läßt sich genau unter keine der üblichen Compositions-Gattungen einreihen. Am richtigsten wird man die „Peri" noch immer zu den Cantaten zählen, obwohl die Einführung einer erzählenden Stimme (nach Art des Evangelisten in den biblischen Oratorien) ein fremdes Element hinzubringt. Man vergißt gern den Streit um eine Bezeichnung, wo das Bezeichnete selbst so unbestreitbar schön ist wie die Musik zur „Peri".

Was dieser Composition ihren unvergänglichen Werth sichert, ist nicht die Kraft des Totaleindrucks, sondern eine Fülle reizender Einzelnheiten. Betrachtet man einzelne Nummern für sich, so möchte man das Werk, dessen Theile sie bilden, zu dem Schönsten zählen, was die neuere Musik überhaupt hervorgebracht. Als einheitliches Ganzes hingegen, und nach dem Totaleffect geschätzt, den sie dem Hörer zurückläßt, zählt die „Peri" nicht einmal unter Schumann's Werken zu den vollkommensten. Sie reiht Perle an Perle, allein je länger, desto gleich-

förmiger erscheint uns die Schnur, bis wir am Schluße all des Genossenen mehr ermüdet als begeistert gedenken.

Die wirksamste Vertheilung von Licht und Schatten hat der erste Theil. Gleich die Instrumental-Einleitung und die ersten Soli athmen jene träumerische Sinnigkeit und Anmuth, an welcher wir Schumann erkennen. Diese Stimmung finden wir zu einem eigenthümlichen märchenhaften Zauber gesteigert in dem Larghetto „ich kenne die Urnen mit Schätzen gefüllt". Wie schwungvoll und poetisch ist das folgende kleine Quartett, welches Indiens Schönheit preist! Und wie prächtig dessen Gegenstück, der gewaltige Chor: „Doch seine Ströme sind nun roth"! Der Orchesterbaß, welcher den Chor canonisch imitirt, wirkt mit unbeschreiblicher Gewalt, am erschütterndsten aber die unisone, recitativartige Frage der Chöre: „O Land der Sonne, wessen Schritt geht über deinen Boden"? Diese Erscheinung des wilden Eroberers Gazna im ersten Theil bietet gegen die träumerisch zarte Haltung des Ganzen ein treffliches Gegengewicht, dessen die folgenden Theile entbehren. Im zweiten Theil hebt sich vor allem der Chor der Nil-Genien durch den Reiz seiner Melodie und der Cellobegleitung heraus, dann der Schlußchor über den Leichen der Liebenden — ein unvergleichlicher Gesang voll Wehmuth und Erhabenheit. Was dazwischen liegt, verfällt schon häufig der Monotonie. Das Peinliche, das in der Ausmalung der Pestscene schon an und für sich liegt, begreift sich. Schumann hat für das Schwüle, Drückende der ganzen Atmosphäre merkwürdige Klänge voll unheimlichen Grauens gefunden; allein derlei verträgt kein ausbreitendes Verweilen. Auch der Gesang der Jungfrau hat nicht den vollen Ton der Schumann'schen Innigkeit, sondern nähert sich einer gewissen flachen Sentimentalität, wie sie z. B. in schwächeren Werken Spohr's vorkommt.

Auch die 3. Abtheilung glänzt durch Einzelnummern, welche den früher genannten an Schönheit nicht nachstehen; wir erinnern an den höchst anmuthigen Chor der Houris (in dessen ungezwungenem Melodienfluß man den fortlaufenden zweistimmigen Canon kaum gewahrt), an das Quartett „Peri, ist's wahr"? — Dennoch vermögen in diesem Theil die einzelnen hohen Schönheiten gegen die zunehmende Monotonie des Ganzen nicht mehr recht Stand zu halten. Diese hat ihren Grund zunächst in dem Mangel an Recitativen. Schumann läßt alles in strengem Zeitmaß singen und bedarf so für erzählende Mittelglieder, die sich recitativisch hätten rasch abthun lassen, langwierige ermüdende Sätze. Die Recitative haben in großen Werken die wichtige Aufgabe, die einzelnen Nummern abzugrenzen und deren schärferes Hervortreten zu bewirken. Fehlen sie, wie in der „Peri", so geht dem Hörer, der unmittelbar von einer großen Nummer in die andere gezogen wird, bald der Athem aus. Ferner wird in der 3. Abtheilung (wie schon in der Pestscene der 2.) die Rythmik unendlich monoton. Weder auf die wünschenswerthe Abwechslung zweitheiliger mit dreitheiligen Taktarten ist gehörig Rücksicht genommen, noch auf die rythmische und melodische Belebung

längerer, sehr schleppender Solosätze. Einiges läßt sich durch zweckmäßige Kürzungen mildern: immerhin bleibt der in ermattender Weichheit sich hindehnende Verlauf des 3. Theils eine unentrinnbare Gefahr für den Totaleindruck. Schumann war in allem Aeußerlichen so unpraktisch, daß er den tiefen Abgrund nicht sah, den er in seiner „Peri“ so unermüdlich mit den duftigsten Blumen umpflanzte.

Die Aufführung ist nur mit großen Einschränkungen zu loben. Daß bei dem Wagstück, ein so schwieriges Werk mit blos zwei Proben hinzustellen, an ein feineres Detail nicht zu denken war, versteht sich von selbst. Was uns aber traurig überraschte, war das Vergreifen der Zeitmaße. Es ist die strenge Wahrheit daß von der ersten bis zur letzten Note alle Tempi zu langsam waren. Ein Streit über die Richtigkeit von Zeitmaßen hat große Schwierigkeiten; mehr als bei einer andern musikalischen Qualität wird hier der letzte Entscheid über feinere Unterschiede von dem individuellen Gefühl des Einzelnen abhängen. Allein es kann auch geschehen, daß ein Dirigent über die Grenzen der „feinen Unterschiede“ so weit hinausirrt, daß die Unrichtigkeit seines Tempos allen dem Werke näher Vertrauten mit der Evidenz eines falschen Accords entgegentritt. Und dies war der Fall am 1. März mit Herrn G. Hellmesberger's Peri-Aufführung. Ich kann diesem Eindruck umsoweniger mißtrauen, als ich wiederholt Gelegenheit hatte, meine individuelle Auffassung durch trefflichere Aufführungen der „Peri“ in Prag und Düsseldorf (unter Hiller) zu controliren.

Franz Schubert's Oper „Fierrabras“.

Eines der interessantesten Concerte dieses Winters hat der Männergesangverein im großen Redoutensaal veranstaltet. Die ganze erste Abtheilung war Schubert gewidmet und brachte, so seltsam es klingt, lauter Novitäten. Herr Chormeister Herbeck, der jüngst Schubert's wunderbar schönen „Gesang der Geister über den Wassern“ gleichsam neu entdeckt und zu vollendeter Aufführung gebracht hat, that diesmal dasselbe mit mehreren Nummern aus Schubert's ungedruckter Oper „Fierrabras“. Es kann in der That kein Lob zu warm sein, womit man den Kunsteifer dieses Mannes lohnt, welcher mit unsäglichen Mühen die genannten Tondichtungen aus dreißigjähriger Gefangenschaft ans warme Licht des Tages zog. Wenn man die förmlichen „Rettungen“ bedenkt, welche früher Schumann, jetzt Herbeck an hochbedeutenden und doch bereits vergessenen Werken Schubert's vornahmen, so möchte man oft zweifeln, ob dieser wirklich erst seit drei Decennien todt ist. Scheint es doch obendrein, als ob Schubert's allbeliebte Lieder seinen größeren Werken mehr Verdränger als Herolde gewesen seien. Von Schubert's Thätigkeit als Operncomponist hat gewiß mancher Musikfreund erst durch das letzte Concert des Männergesangvereins erfahren. Schubert hinterließ außer verschiedenen Singspielen, Melodrams und

einaktigen Operetten, zwei vollständige große Opern: „Fierrabras" und „Alfons und Estrella". Letztere (ursprünglich für Berlin bestimmt, aber niemals dort gegeben) wurde vor einigen Jahren durch Liszt in Weimar aufgeführt. Der Erfolg wurde gerühmt, allein welchen Einfluß auf die musikalische Welt hat ein Erfolg in Weimar? Somit gerieth die Oper wieder in Vergessenheit. Auch „Fierrabras" entging nicht dem für alles Geniale offenen und thätigen Enthusiasmus Liszt's. Er faßte den Plan, die Partitur zur Umarbeitung des Textbuchs nach Paris zu nehmen und aufzulegen, — ein Unternehmen, von dem er leider wieder abkam. So ist denn, außer der vierhändig arrangirten Ouverture, nichts von dieser Oper veröffentlicht worden, die nebst vielen anderen Manuscripten Schubert's noch der Erlösung harrt.

Wir wollen den „Fierrabras" keineswegs zu den Opern ersten Ranges zählen, auch nicht behaupten, daß er als Ganzes den Müllerliedern, der C-Symphonie oder dem D-moll-Quartett gleichkomme. Schrumpft die Oper somit etwas zusammen, wenn man als Maßstab Schubert's Bestes daran legt, so wächst sie hingegen riesenhaft im Vergleich mit unzähligen Novitäten, welche seit Schubert's Tod bei uns beifällig über die Bretter gingen. Wir wollen die letzten Erinnerungen unberührt lassen, — so oft aber bei der Oper von „einheimischen Talenten" die Rede war, hätte man auf den Namen Franz Schubert wohl auch verfallen können. Es ist so ziemlich der einzige große Componist, der in Wien das Licht der Welt erblickt hat, seine Geburtsstadt war und ist ihm schon deshalb die Feier einer Opernaufführung längst schuldig.

Ein schwacher Trost, daß die Beschaffenheit des Librettos bisher das Haupthinderniß gegen die Aufführung der Oper bildete. Das Textbuch zum „Fierrabras" ist ein trauriges Prototyp für die ganze Gattung jener „heroisch-romantischen Opern", welche einst zu Dutzenden die deutsche Bühne beglückten. Es wird dabei ein vollständiger Kindheitszustand des Publicums vorausgesetzt, und eine ebenso vollständige Resignation des Componisten auf alles, was Poesie, Geschmack und Zusammenhang heißt. Die Oper spielt am Hofe Karls des Großen, es fehlt also nicht an Prunk und prahlerischen Kriegsvirtuosen. Wer nur auftritt, ist ein Held ohnegleichen; nur der Held der Oper selbst, Fierrabras", beobachtet die zarteste Passivität. Obwohl ein Maure und verliebt, zögert er doch keinen Augenblick, sich für einen Fremden einkerkern zu lassen, der ihm gerade „zuvorkommend" mit der angebeteten Emma durchgehen will. Kann ein Maurenprinz mit dem zähneknirschenden Namen Fierrabras blauäugiger handeln? Der erste Act, der mit diesem rührenden Ereigniß schließt, spielt am fränkischen Hof, und führt uns außer Emma und Fierrabras noch Karl den Großen vor (salbungstriefende Baßpartie) und seinen Geheimschreiber Eginhard, Emma's heimlichen Geliebten, der die Arretirung des unschuldigen Nebenbuhlers mit großer Seelenruhe ansieht. Der zweite Act schon bringt eine vollständig neue Handlung. Karl's Genossen machen ein wenig Jagd auf Mauren. Das Wild ist diesmal klüger und

fängt sämmtliche Blüthe der fränkischen Ritterschaft. Guter Anlaß zu Kampfgetümmel, maurischen Märschen u. dgl., jedoch abermaliges Festsitzen der Handlung. Der Textdichter hat zum Glück noch eine heimliche Liebe disponibel: Ritter Roland hat irgendwo und irgendwann Florinden, die Tochter des grimmigen Maurenfürsten, kennen gelernt. Aus Liebe unternimmt Florinde die Rettung sämmtlicher Ritter. Sie verbarrikadirt sich mit den Franken in einem Thurm, während Eginhard „auf nach Norden“ rennt, Succurs zu holen. Zu Anfang des dritten Actes geht Karl dem Großen plötzlich ein Licht auf: er inquirirt Emma so scharf, daß sie ihr Vergehen und Fierrabras' Unschuld bekennt. Seine maurische Hoheit werden nunmehr aus dem Keller heraufgeholt und erklären verbindlichst, daß es ihnen ein Vergnügen war.

Karl: „Das Recht sei gesprochen,
Das Urtheil gefällt,
Der Frevel gerochen,
Das Ziel ist gestellt.

Emma: Das Herz ist gebrochen,
Das Loos ist gewählt,
Die Schuld wird gerochen,
Die Hoffnung zerfällt“.

Nun wird an die Befreiung der gefangenen Freunde gedacht. Es ist höchste Zeit, denn bereits soll Roland unter den schrecklichsten Versen gebraten werden. Die Retter stürzen herbei, der Chor trieft von Blut, Kaiser Karl von Salbung, und den beiden Liebespaaren wird die gewünschte Vereinigung.

Der Gesang wechselt mit gesprochenem Dialog, welcher durch Lieblingsworte, wie „elender Wütherich“, „freche Brut“ u. dgl. den Charakter des Kräftigen festhält. Ein solches Libretto muß man lesen, um die spätere Reaction gegen das ganze Opern-Unwesen zu begreifen, wie sie Richard Wagner (im Negiren meistens richtig) unternahm. Für Schubert's künstlerisches Naturell ist es bezeichnend, daß er solchen Kummer nicht empfand. Ihn stört weder der platte sinnlose Text, noch weniger drängt er ihn zu Scrupeln über die tiefen Mängel der Kunstgattung überhaupt. Frei und ungehemmt durch den Gegendruck der Reflexion, ergießt er die goldenen Fluthen seiner Melodie. Dies naive Schaffen, uns seit Beethoven völlig verloren gegangen, gehört zur Charakteristik Schubert's. Er macht sich nicht einmal Bedenken, ob der Stoff des Gedichtes seiner speciellen Begabung auch zusage. Ein strengeres Aushorchen seines Talents hätte ihn wahrscheinlich bestimmt, das Heroische und Tragische lieber zu Gunsten eines lyrischen oder idyllischen Stoffes abzulehnen. Allein die strotzende Kraft seiner musikalischen Erfindung warf sich siegreich und ohne viel zu fragen auf jeden Stoff. Kaum eine größere Rolle, als die Reflexion vor dem Schaffen, spielt bei Schubert die Feile nach demselben. Seiner genialen Naturkraft vertrauend, die meistens das Richtige instinctiv traf, änderte er ungern nachträglich. Das Ma-

nuscript des „Fierrabras“ ist auch in dieser Hinsicht und als Beispiel für Schubert's schnelle Production merkwürdig. Die erste Nummer der Oper ist datirt vom 25. Mai 1823, die letzte wurde beendigt am 26. September desselben Jahres; das ganze sehr umfangreiche Werk war also in 4 Monaten vollständig componirt.

Die musikalische Behandlung des „Fierrabras“ ist durch und durch echt schubertisch. Das Liedmäßige herrscht vor, manchmal ganz unverstellt, wie in dem Tenor-Duett mit Chor im 2. Act, theils in Form oder Charakter den Arien eingeimpft. Manche dieser einfach melodiösen Nummern sind von großer Zartheit und Anmuth, wie z. B. das Frauen-Duett im 2. Act, As-dur mit obligatem Cello. Manchmal (wie in den Frauenchören am Anfang des 1. und 3. Actes) verleitet den Componisten die Liedform zu allzugroßer Bequemlichkeit. Von kräftigster Wirkung sind die Männerchöre; die maurischen Chöre und Märsche tragen einen glücklichen Anflug von Localfarbe. In allem Formellen hält sich Schubert streng an das bishin Gebräuchliche; er rüttelt nicht an der kleinsten Gewohnheit der Theaterpraxis.

Die „Graner Messe“ von Lißt.

Wien bekam am 22. und 23. März die große Festmesse zu hören, welche Lißt vor zwei Jahren zur Einweihung der neuen Kirche in Gran componirt hat. Sowohl die Enthusiasten als die wenigen Besonnenen, welche es damals versuchten, sich in diesem Feuerlärm Gehör zu verschaffen, hatten — für oder wider — es hauptsächlich auf das Moment der Religiosität abgesehen.

Ueber die innere Frömmigkeit eines Künstlers zu urtheilen, ist ein sehr schweres, bedenkliches Unternehmen. Die ästhetische Kritik ist keine Inquisition. Sie hält sich streng an das Werk und bleibt des Grundsatzes eingedenk, daß die Kirchlichkeit eines Kunstwerks und der subjective Glaube des Künstlers zwei sehr verschiedene Dinge sind.

Wenn von den modernen Musikern einem der Ruhm wahrer und strenggläubiger Frömmigkeit gebührt, so ist es gewiß Joseph Haydn. Die fromme Kindlichkeit, mit der er sich täglich auf die Knie warf, Gott um erleuchtenden Beistand anzuflehen, mahnt als letzter schöner Abglanz an jene gottbegeisterten Maler und Sänger des Mittelalters, deren Kunstübung eigentlich nur ein werkthätiges Beten war. Und dennoch ist die Unkirchlichkeit seiner Messen ebenso zweifellos, wie die Echtheit seines Glaubens. Haydn's Messen stehen in ihrer weichen Anmuth schon ferne von der Großheit und Würde, die der alt-italienischen Kirchenmusik innewohnte und von dem höchsten Begriff des Gottesdienstes unzertrennlich bleibt. Eine subjectiv unanfechtbare Frömmigkeit konnte also dennoch musikalische Formen wählen, welche für die objective Hoheit der Kirche nicht die zuträglichsten sind.

Wir können somit Lißt immerhin für einen zweiten Haydn an Strenggläubigkeit halten, und dabei die Kirchlichkeit seiner Graner Messe stark in Zweifel ziehen. Dem Bannspruch der Lißt'schen Adepten sind wir damit natürlich anheimgefallen, insbesondere dem Verfasser der „Musikalischen Pflichten", der jeden Zweifler mit folgenden Beweisen vernichtet: „Ist etwa der Geist, der in Lißt's „Faust", „Dante", „Bergsymphonie", seiner „Hunnenschlacht" weht (lauter reine Instrumental-Compositionen!) nicht ein rein und specifisch katholischer? Ist er nicht jetzt beschäftigt mit einer Legende „die heilige Elisabeth"? Haben die Zeitungen nicht davon gesprochen, daß er ein Oratorium „Salomo" und eines „Christus" zu schaffen gedenkt?!"

Wenden wir uns von diesen Oratorien in partibus zu der wirklichen Graner Messe. Die Religiosität, ja selbst die Kirchlichkeit einer Musik in gewissen traditionellen Formen zu suchen, davon sind wir sehr weit entfernt, so beachtenswerth uns auch die Tradition gerade bei Kunstwerken erscheint, welche der katholischen Kirche dienen. Indeß bleibt es richtig, daß der vorzugsweise für die Kirche verwendeten contrapunktischen und fugirten Schreibart nichts specifisch Religiöses nachweisbar ist, noch weniger den süßlich melodiösen Wendungen, welche durch die ununterbrochene Nachahmung Mozart's und Haydn's gegenwärtig in den Kirchen herrschen. Auch wir sind mit den Verfechtern der „Graner Messe" in dem Punkt vollkommen einverstanden, daß es auf den Geist der Religiosität ankomme, der ein solches Werk durchdringen soll, und nicht auf bestimmte Ausdrucksformeln.

Angenommen, Beethoven hätte das Adagio aus seiner neunten Symphonie in eine größere Kirchenmusik aufgenommen, so würde man sich wohl anfangs überrascht, aber gewiß alsbald von dem seligen, verklärten Frieden erhoben fühlen, dessen Geist diese Musik zum wahren Gebete macht.

Vom religiösen Geiste, von der Heilkraft des Gebets, von der Segnung der Kirche werden wir hingegen in einer Musik kaum etwas erkennen, die das ganze Wirrsal menschlicher Leidenschaften absichtlich aufstört und mit vollendetem Raffinement die irdische Unruhe und Zerrissenheit feiert. Sei Lißt noch so andächtig gewesen beim Componiren, welcher Mensch könnte es sein beim Anhören dieser Messe? Welches Gemüth vermöchte durch diese Töne sich zu Gott gehoben fühlen, gestärkt und versöhnt?

Man hat die „dramatische" Behandlung des Meßtextes durch Lißt als neu und bedeutend hervorgehoben. Sie ist in der That dramatisch, im Sinne Meyerbeer's und Wagner's. Wenn in der Waffenweihe der „Hugenotten", in den Venusbergscenen des „Tannhäuser" u. dgl. die grellsten Farben, die schreiendsten Contraste gegen einander gespannt werden, so rechtfertigt man sie eben mit dem „dramatischen" Zweck. Situationen, die vor unsern Augen die Greuel der Geschichte und die Qualen der Leidenschaft ausbreiten, erheischen auch die schärfsten Waffen, mit denen die Musik zu zerfleischen vermag. In der Kirche wollen wir uns nicht zerfleischt, sondern in Gott versöhnt fühlen.

Lißt's Messe wirkt mit den grellen, falschen Contrasten Meyerbeer's und Wagner's. Das von Wagner (nach Berlioz' Vorgang) eingeführte Tremoliren getheilter Violinen in den höchsten Chorden repräsentirt meist das Wunderbare; die rohe Gewalt des Blechs das Erhabene; das Mystische endlich feiert seine Räthsel in den peinlichsten Dissonanzen und Accordenfolgen, welche nur blasirtes Raffinement ersinnen kann. Lißt's Messe hat Stellen, gegen welche die entsetzlichen Accordenreihen in der Domscene des „Propheten“ beschämt zurücktreten. Indeß, — selbst über grelle Einzelnheiten, über die zeitweilige Tortur der Gehörsnerven, ja über die vollständige Meyerbeerisirung der Passionsgeschichte, vermöchte man vielleicht sich hinwegzuhelfen, fühlte man durch das Ganze den warmen Athemzug religiöser Empfindung wehen. Allein die grübelnde Reflexion schaut mit stechend grauen Augen aus jedem Takt heraus. Sie ist der heilige Geist, der diese Messe schuf.

Ueber das religiöse Gefühl des Componisten, wir wiederholen es ausdrücklich, hegen wir nicht den mindesten Zweifel; allein sein Werk spiegelte uns wie eine Fata morgana das Bild eines lebhaften und geistreichen Mannes vor, der sich in den Meßtext vertieft, ungefähr wie Davison in das Manuscript irgend einer bedeutenden, aber vor ihm längst abgespielten Rolle. Das feine unternehmende Lächeln scheint zu sagen, „es wäre doch seltsam, wenn es für diese Rolle nicht auch eine Auffassung gäbe, die von allen bisherigen völlig abweicht, — sehr seltsam, wenn sich nicht eine Unzahl geistreicher Pointen heraus finden ließe, an die bisher kein Mensch gedacht“.

Wir haben wirklich von derlei Künstlern Rollen gesehen, die, voll geistreicher Blitze, doch das Bild kaum mehr erkennen ließen, das der Dichter damit verband. Lißt's Messe ist eine solche Leistung. Warum sollte ihn seine Bildung nicht befähigen, Neuerungen zu bringen, auf welche das bloße musikalische Talent und sei es das reichste, nicht verfällt? Warum sollte ein Mann, der mit literarischen, philosophischen, ja theologischen Kenntnissen an die Composition einer Messe geht, darin nicht Ideen niederlegen können, an welche der Verstand und die Bildung seiner Vorgänger niemals reichte?

In der That, leichtfertig ist Lißt nicht an dies Werk gegangen. Er hat sich in die Bedeutung des Meßtextes so ernstlich vertieft, daß ihm fast jedes Wort eine eigenthümliche Bedeutung, einen verborgenen Zusammenhang enthüllte. Das Wort wurde ihm im höchsten Grade wichtig, und in dem Eifer, es genau zu interpretiren, zeigt sich Lißt gewissermaßen begeistert, am Glauben also, wenn auch nicht von demselben. Mit dem grübelnden Eifer eines Theologen übersetzt Lißt die verborgene Bedeutung jedes einzelnen Wortes in eine entsprechende musikalische „Intention“. Wir entsinnen uns kaum eines Werkes, in dem diese moderne Muse, die „Intention“, so unumschränkt regiert hätte. Auf jede Sylbe

legt sie ihre dürre Hand, und wo sich sonst duftige Veilchen wiegten, da entsteigt nun gespensterbleich der tödtliche Baum der Erkenntniß*).

Lißt hatte für die Grundzüge dieser Auffassung ein hochbedeutendes und gefährliches Vorbild in Beethoven's zweiter Messe. In der That haben die beiden Werke mehr miteinander gemein als die Tonart D-dur. Auch Beethoven's D-Messe riß den Kirchenstyl aus seinen bisherigen Formen in eine gewaltige aber phantastische Region, für welche die irdischen Bedingungen des Gottesdienstes keinen Raum boten. Beethoven's musikalischer Genius konnte indessen von den versengenden Strahlen der „Intention" wohl zeitweise gestreift, niemals aber zu Boden gezwungen werden. Welche musikalische Entschädigung aber bietet Lißt's Messe für die getäuschten Hoffnungen der Andacht? Soll der rein musikalische Genuß der überwiegende und der Hörer mehr Künstler sein, als Christ? Fast scheint dies der Ansicht des Componisten selbst zu begegnen, da er es vorzog, die Messe nicht in der Kirche, wohin sie gehört, sondern ganz concertmäßig im großen Redoutensaal aufzuführen. Vieles von dem ungünstigen Eindruck würden wir auf diese concertmäßige Einkleidung schieben, wären wir nicht so begünstigt gewesen, die Graner Messe auch in der Domkirche zu Prag zu hören. Während wir aber dort dachten, sie müßte im Concertsaal jedenfalls gewinnen, so sehnte sich im großen Redoutensaal unser wankelmüthig Ohr wieder nach der Kirche. Die gothischen Hallen, die glasgemalten Fenster, der Weihrauchduft, kurz die Heiligkeit des Ortes lieh doch auch der Graner Messe etwas von der Stimmung, die wir in der Musik allein hier nimmermehr entdecken konnten.

Nicht als ob sie durch Trivialitäten der Melodie oder des Rythmus gegen die kirchliche Würde verstieße. Der Ton höchsten Ernstes ist durchaus festgehalten. Allein nirgends kommt eine Stimmung zur wahrhaften Ausprägung. Wir werden durch lauter Anfänge, Fragmente, Anregungen und Contraste rastlos weiter getrieben, ohne zur Sammlung irgend Zeit zu gewinnen. Die geistreichsten Pointen können uns für die Ruhelosigkeit des Ganzen nicht entschädigen. Hin und wieder tauchen freundlichere klare Stellen auf, wie im Agnus Dei und Benedictus, welche uns überhaupt als die einheitlichsten und gesammeltsten Musikstücke des Ganzen erschienen, doch lange bleibt die Freude nicht ungetrübt. Der Hörer wird jeden Augenblick durch einen gesuchten Contrast aus der Stimmung gerissen. Geht er näher darauf ein, so findet er wahrscheinlich eine sinnreiche Motivirung, eine jener thematischen Anspielungen, die Wagner in Schwang gebracht, oder ähnliche Beziehungen; aber der Total-Eindruck, den er mitnimmt, wird deshalb kein anderer. Von den zwei Begriffen, die das Wort „Kirchen-

*) Daß wir nicht eine dem Componisten fremde Auffassung unterlegen, beweisen wohl schon die äußeren Vorbereitungen, dem Hörer das „Verständniß" zugleich mit dem Programm in die Hand zu drücken. Die Vertheilung des Meßtextes (mit etwas Exegese) unter ein rein katholisches Publicum wird manchem wunderlich vorgekommen sein.

musik" bilden, gelangen bei Lißt weder der eine noch der andere, am wenigsten beide zu schöner Wirklichkeit. Fast möchten wir auf diese Messe ein strenges Wort Schumann's über eine Oper Meyerbeer's anwenden: „sie sei der Angstschrei eines von den Forderungen der Zeit aufs äußerste gequälten Talents". So steht uns die „Graner Messe" fremdartig entgegen: halb Oper, halb theologische Abhandlung. Wir würden indeß um den Namen nicht streiten, unter welchem uns ein Kunstwerk von reicher musikalischer Erfindung geboten würde. Damit ist es jedoch in der Graner Messe bestellt, wie — in Lißt's größeren Compositionen überhaupt. Das Rühmenswerthe und Anziehende des Werkes ruht in den einzelnen durch Reflexion vermittelten Pointen, sei es der Textauffassung, sei es des musikalischen Effects. Hier ließ sich von Lißt's Geist und Bildung eine Reihe feiner Aperçus erwarten, und er hat diese Erwartung auch in jedem Satz reichlich erfüllt.

Zum Schluß noch eine Bemerkung. Fast alle längeren, insbesondere apologetischen Besprechungen der „Graner Messe", die uns zu Gesicht kamen, beginnen mit einer ausführlichen Geschichte der Kirchenmusik. Die großartigsten und höchsten Entwicklungen der Musica sacra werden dabei natürlich zu Vorstufen für die Lißt'sche Messe herabgesetzt, welche an die Stelle des „ohnehin abgelebten" Alten einen neuen Kirchenstyl und zwar den für die Gegenwart allein zusagenden aufgerichtet habe. Daß man auch der Kirchenmusik gegenüber, deren Blüthenzeit tief in der Vergangenheit liegt, diese sonst wohlbekannte Sprache führt, scheint uns etwas stark. Wenn unserer Zeit, wie eingeräumt wird, die kindliche Frömmigkeit und Gottesfurcht abhanden gekommen sind, in welcher die alten Meister schufen, so sind doch gottlob ihre Werke nicht mit abhanden gekommen. In ihnen allein ist — noch für lange Zeit — das Heil der Kirchenmusik zu suchen.

Nur zwei geschichtliche Bildungen der heiligen Musik entsprechen vollkommen der hohen und ernsten Bedeutung des Gottesdienstes: die Kirchenmusik der alten Italiener (römische und venezianische Schule) und der älteren Deutschen (Eckart, H. Schütz, S. Bach). So lange nicht ein erneutes religiöses Leben auch die Kunst wahrhaft befruchtet, und mit ursprünglicher Kraft (nicht mit reflectirendem Witz) selbst sich neue Formen schafft, wird der moderne Kirchencomponist am besten thun, sich in jene Ausdrucksweisen zu versenken, aus welchen mit nie erreichter Innigkeit Gottesliebe und Gottesfurcht spricht. Nicht jedes Zeitalter darf jede Mission übernehmen wollen.

Savigny hat bekanntlich unserer Zeit den Beruf zur Gesetzgebung abgesprochen. Der Beruf, eine neue Kirchenmusik zu schaffen, fehlt ihr noch weit mehr.

Concert der Singakademie. Mendelssohn.

Wir erblicken eine der fruchtbarsten Seiten der Chorvereine in der Verbreitung musik-historischer Kenntnisse. Indem der reine Chorgesang, der seine

zahlreichsten und unvergänglichsten Muster in der älteren Kirchenmusik Deutschlands und Italiens findet, von dieser gar nicht Umgang nehmen kann, eröffnet er zahlreichen empfänglichen Musikfreunden eine neue Welt, von der sie wahrscheinlich sonst keine Ahnung erhalten hätten. Das Fremdartige der ersten Begegnung wird durch die Beharrlichkeit liebevollen Einstudirens gebrochen, und an die Stelle der allgemein herrschenden systemlosen Eklektik tritt allmälig das Bewußtsein eines Zusammenhanges in der Entwicklung unserer Kunst.

Die neuere Zeit war in dem Programm der Singakademie vertreten durch den „43. Psalm" von Mendelssohn (op. 78) und dessen „Hymne" in G-dur für Sopransolo und Chor, beides Werke von religiösem Ausdruck und edler geistvoller Gestaltung.

Mit Bedauern sahen wir hingegen ein Baßsolo und Terzett aus einem handschriftlichen deutschen „Stabat mater" von Schubert in das Programm aufgenommen. Das Werk gehört zu den vielen Jugendarbeiten des genialen, aber oft wahllos producirenden Tondichters, die nur eine falsche Pietät aus dem Dunkel hervorzieht, welchem der Autor selbst sie anvertraut wissen wollte. Dies „Stabat mater", in dem weichlich salbungsvollen, homophonen Styl der Mozart'schen Nachtreter geschrieben (eine Reminiscenz an Sarastro ist nahezu komisch), machte sich unmittelbar nach dem Mendelssohn'schen Psalm recht interessant. Es war eine schlagende Antwort auf die in neuester Zeit beliebte Verspottung Mendelssohn's und seiner „beim Thee aufzuführenden" Kirchenmusik, auf dessen Unkosten Schubert schlechtweg nicht nur als der „größte Musiker, sondern als der einzige echte Meister nach Beethoven" erhoben wird.

Die Begeisterung, mit welcher am selben Tage drei verschiedene Tondichtungen Mendelssohn's aufgenommen wurden, führte uns den wohlthätigen Einfluß dieses Meisters in der musikalischen Kunstgeschichte wieder recht lebhaft vor Augen. Daß Mendelssohn die Kraft und den Aufschwung Beethoven's nicht besitzt, daß seine sanfte, feine Natur manchmal dem Weichlichen verfällt, das wird ebensowenig Jemand läugnen, als damit etwas Neues sagen. Wir glauben sogar, daß die meisten seiner Clavier-Compositionen noch immer überschätzt sind: in ihnen wuchert wirklich jener oft gerügte Formalismus, welcher mit der stereotypen Ausdrucksweise äußerlicher Leidenschaft den Mangel an innerer Kraft verdeckt. Allein in diesen Clavierstücken liegt nicht der Schwerpunkt von Mendelssohn's Bedeutung, auch in seinen so gemüthvollen, zarten Liedern nicht. Er ruht in seinen Concert-Ouverturen, durch welche der Instrumentalmusik ein neues Element zugeführt wurde, und vor allem in seinen geistlichen Tondichtungen. Mendelssohn's Oratorien und Psalmen sind musikalische Erscheinungen, die nach Art und Größe seit Beethoven isolirt dastehen. Angesichts dieser Werke gehört wirklich Muth dazu, in Mendelssohn eine bloße „falsche Zwischenbildung" zu sehen, einen Componisten, der einen unerhörten „musikalischen Dilettantismus hervorgerufen" und der Entwicklung der

deutschen Musik „unendlich geschadet“ hat! Worin soll dieser unendliche Schaden bestehen? In der großen Zahl talentloser Nachahmer? Dann hat auch Mozart die Entwicklung der Musik gehindert, denn ihm folgte mit noch viel größerer Bequemlichkeit ein langer Schweif musikalischen Philisterthums. Hat Mendelssohn, indem er sein Talent durch die höchste Bildung, die je ein Musiker besessen, steigerte und adelte, etwa andere vorhandene Genies gehindert, sich zu entwickeln? Schumann erfuhr in dem Einfluß Mendelssohn's ebensowenig eine Untergrabung seiner eigenen Individualität, als vor ihm Beethoven in der Einwirkung Mozart's. Wer je mit Schumann persönlich verkehrt hat, wird sich mit Freuden seiner wahrhaft begeisterten Verehrung für Mendelssohn erinnern, und zehn Jahrgänge seiner Zeitschrift geben offenes Zeugniß, wie hoch er den Werth und die Mission der Mendelssohn'schen Musik schätzte. Schumann hat freilich noch nicht gewußt, daß die Aufgabe des Kritikers darin bestehe, mit der Reitpeitsche nach rechts und links die Kränze von den Heldenstatuen herabzuschlagen.

Mögen immerhin Schubert und Schumann nach der Art ihres Talents Beethoven näher verwandt sein, als der reflectirtere Mendelssohn: damit ist die Bedeutung eines Tondichters in der Kunstgeschichte noch nicht gemessen. Keiner von diesen Nachfolgern Beethoven's hat in geistlicher Kunst Erhebliches geleistet. Die „Psalmen“ und „Oratorien“ sind eine That, die Mendelssohn sogar vor Mozart und Beethoven voraus hat, denn seit Bach und Händel hat er die erste wahrhafte deutsche Oratorienmusik gebracht. Indem Mendelssohn, mit Uebergehung der späteren neapolitanischen Schule, deren Einfluß noch Haydn und Mozart beherrscht hat, an das Vorbild Sebastian Bach's anknüpfte, hat er jedenfall's etwas ganz Anderes und Höheres geschaffen, als eine bloße „Abschwächung und Verweichlichung“ dieses Originals. In einer Zeit zerfahrenen Epigonenthums war Mendelssohn die blanke, unangetastete Säule der deutschen Tonkunst.

Nicht in einer Verwandtschaft mit dem „Dilettantismus“, sondern geradezu in seinem directen Gegensatz zu dem genialthuenden Dilettantismus unserer Tage, erscheint uns gegenwärtig das Charakteristische von Mendelssohn's Kunstthätigkeit. Die Degradirung Mendelssohn's zu einer „falschen Zwischenbildung“ in der Geschichte der Musik muß wohl die Ansicht in sich schließen, daß wir ohne diesen Auswuchs viel weiter wären. Darauf ist zu erwiedern, daß im Gegentheil in Mendelssohn's Erscheinen gerade zu dieser Zeit und in diesem Zusammenhange eine der weisesten Fügungen der Kunstgeschichte liegt. Ohne seine Formschönheit, sein reines, klares Gestalten wäre, nach der verführerischen Emancipation der späteren Beethoven'schen Muse, die Verwilderung, die wir gegenwärtig in der „Zukunftsmusik“ erleben, viel früher und ungleich verderblicher eingebrochen. Was an den schlimmsten Versuchen dieser Richtung noch vernünftig und maßvoll erscheint, ist größtentheils dem Einfluß Mendelssohn's zu verdanken.

Ole Bull.

Es war vor 18 Jahren, daß Ole Bull zum erstenmal in Wien und Prag concertirte. Nicht undeutlich erinnern wir uns des blassen, nordischen Jünglings, der kaum die Geige zur Hand zu nehmen brauchte, um die lebhaftesten Sympathien des Publikum's zu erregen. Im Sturm kamen sie ihm zugeflogen. Man feierte in Ole Bull einen ins Norwegische übersetzten Paganini, und was seine Töne nicht deutlich sagten, das las man theilnahmsvoll aus seinem schwärmerisch leuchtenden Augen. Die Lebensgeschichte des jungen Künstlers war, mehr oder minder ausgeschmückt, in aller Munde. Man wußte, wie er frühzeitig von seinem strengen Vater zum Theologen bestimmt, und zugleich zu größerer Sicherheit der Geige beraubt worden war; wie er später in Göttingen Jurisprudenz studirte, aber immer wieder zur Musik sich zurückgetrieben fühlte. Spohr, dem sich der Jüngling anvertraut, fand sich von der excentrischen Weise desselben so fremdartig berührt, daß er ihn ohne Aufmunterung entließ. Unser junger Freund eilte nach Paris, der hohen Schule des Ruhmes. Auch da war sein Anfang der unglücklichste von der Welt; es wurde ihm Alles, selbst seine Violine, gestohlen. Obdachlos und dem Selbstmord nahe irrte er mehrere Tage und Nächte in den Straßen von Paris. Eine vornehme ältere Dame, die Witwe des Grafen Faye, deren Enkelin er später geheiratet hat, entzog ihn dem Elend. Ein Concert, das der von schwerer Krankheit kaum genesene Künstler mit Hilfe einer geborgten Violine gab, hatte so großen Erfolg, daß der Anfang seiner Virtuosen-Laufbahn gesichert und Ole Bull in Stand gesetzt war, für seine weitere Ausbildung und Berühmtheit auf Reisen zu gehen. Seither hat sich die Geschichte nicht viel weniger romantisch fortgesetzt: Ole Bull hat jahrelang als Farmer in Amerika gelebt und taucht nun plötzlich, halb vergessen, wieder in Europa auf. Sei es aber, daß wir im Leben praktischer, in der Kunst idealistischer geworden sind, — das Erscheinen Ole Bulls übt wenig mehr von dem alten Zauber.

Von jeher hatte sich dieser Künstler einer sehr einseitigen Virtuosität ergeben, und jene Vereinigung souveräner Bravour mit bizarrem Ausdruck in sich ausgebildet, die man vorzugsweise „paganinisch" nennen könnte. Die Begeisterung für eine solche Richtung, welche, Herz und Geist schmachten lassend, nur die Verwunderung des Zuhörers in Anspruch nimmt, ist im Laufe der letzten zwei Decennien erstaunlich gesunken. Gesättigt von all den Sprung- und Kletterkünsten, die einmal vielleicht ergötzen, aber schon ein zweitesmal uns gar nichts mehr zu sagen haben, sucht man gegenwärtig mit Recht eine tiefere Befriedigung auch beim Virtuosen. Die Häufung technischer Schwierigkeiten und deren noch so glänzendes Besiegen vermag nur als Mittel zu einem geistigeren Zweck, nur als Durchgangspunkt einer weit höheren Wirkung nachhaltig zu erfreuen. Von einem Virtuosen, der als Componist selbst sehr unbedeutend dasteht, verlangen wir daher, daß er

seine technische Kraft im Dienst gediegener Musik bewähre. Ole Bull spielt heute wie vor zwanzig Jahren nur eigene Compositionen. Wir müßten sehr irren, wenn es nicht sogar genau dieselben Stücke sind. Sich an diesen form- und gedankenlosen Phantasien zu erbauen, wird man aber kaum im Ernste jemand zumuthen können. Ehemals zwar suchte man eine gewisse künstliche Dunkelheit in diesen Compositionen für Erhabenheit und Tiefe auszugeben, und bewunderte als „echt nordisch“, was man als gut musikalisch zu bewundern doch Anstand nahm. Die Schwärmerei für Ole Bull's Musik geberdete sich manchmal wie ein Nachklang jener allgemeinen Verzückung für die hohle Erhabenheit der „Ossian'schen“ Nebelpoesie. Wir vermochten für unsern Theil in Ole Bull's Compositionen nie etwas anderes zu erkennen, als mit Schmerzen geborene, unreife Producte einer gährenden, aber ganz hoffnungslosen Phantasie. Kaum daß einzelne Tacte Spuren von Originalität zeigen, der Grundcharakter seiner Compositionen bleibt immer: reminiscenzenreiche Unselbstständigkeit.

Consequent ist Ole Bull's Muse nur in zwei Dingen: in der Inconsequenz des musikalischen Baues und in dem Uebergewicht der Bravour. Was die erstere betrifft, so nennen wir aus vielen Beispielen nur die „Polacca guerrière“. Schon die Form und der Name lassen auf ein einheitliches Stück von durchaus kraftvoller Lebendigkeit schließen. In der That beginnt das Orchester mit einer Polonaise, die in Ermanglung jeden innern Feuers wenigstens die Rhythmik mit Trommeln, Triangeln und Becken markirt. Diese kriegerische Einleitung führt geradenwegs zu einem kläglichen Recitativ der Violine, an welches sich ein langes Adagio und hierauf wieder ein sentimentales Andantino im $1/4$ Tact reiht. Damit schließt das Stück, ohne den Einleitungssatz, der ja die ganze Composition beherrschen, oder vielmehr in immer glänzenderer Steigerung ausmachen sollte, wieder breit aufzunehmen. Der Componist hat im Verlaufe seiner bizarren Recitative und reichverzierten Andantes völlig vergessen, daß er eine „kriegerische Polacca“ schreiben wollte. Einen solchen Mangel der nothwendigsten künstlerischen Disciplin findet man vielleicht in der musikalischen Literatur nicht wieder. Ebenso sind Ole Bulls „Concerte“ formlose, halb in breitläufigen Adagios, halb in antiquirten Bravourpassagen sich ergehende Phantasien. In den Ueberreichthum der letzteren setzten wir die zweite Consequenz der Bull'schen Compositions-Methode. Man ist sicher, in jedem Werk dieses Virtuosen denselben Kunststücken zu begegnen. Es sind deren insbesondere zwei, welche er mit auffallender Vorliebe pflegt: die Flageolettöne und das mehrstimmige Spiel. Beides behandelt Ole Bull mit virtuoser Sicherheit und Reinheit; allein indem er endlos lange und an sich bedeutungslose Sätze ausschließlich für Flageolet oder für mehrstimmiges Spiel setzt, stumpft er den Hörer auch dafür ab. Noch glänzender sind seine Staccatoläufe, die er gleich unübertrefflich im Aufstriche wie im Abstriche hervorbringt. Andere Seiten der Ole Bull'schen Bravour sind, ehemals angestaunt, gegenwärtig schon mehr Gemeingut geworden. Sein Ton ist von schöner Weichheit, nur im Adagio

mitunter winselnd. Den Gesammteindruck von Ole Bull's Spiel kurz zu summiren, so wirken die Vorzüge desselben als rein technische. Die ganze Richtung seines Spiels ist eine abgeblühte, und es bedarf vollauf der liebenswürdigen Persönlichkeit Ole Bull's, sie wenigstens stellenweise wieder zu scheinbarem Leben zu erwecken.

Die Schwestern Ferni.

Die beiden geigenden „Wunderschwestern" aus dem Süden sind endlich auch bei uns eingezogen. Man weiß aus den Zeitungen, wie halb Italien für Virginia und Carolina Ferni schwärmte; zu dem Ruhme ihrer Kunst gesellte sich der ihrer Schönheit und erhielt durch hochromantische Abenteuer in jüngster Zeit ein rothes Siegel der Beglaubigung. Durch musikalischen und anekdotischen Zeitungslärm angelockt, hatte sich ein großes Publikum im Theater an der Wien eingefunden, wo die Schwestern Ferni ihr erstes Concert gaben. Erst seit den Milanollo's hat man sich neuerdings in Deutschland daran gewöhnt, die Violine in Frauenhänden zu sehen, und doch könnte man dies Instrument, übereinstimmend mit der deutschen Benennung desselben, ein echt weibliches heißen. Der Maler wird uns gern beistimmen, in dankbarer Erinnerung an die vielen allerliebsten Geigenspielerinnen auf alten Bildern, und ebenso gern wird der Musiker dem geistreichen Berlioz Recht geben, wenn dieser in der Geige „die eigentliche Frauenstimme des Orchesters" feiert. Das Wunderkindliche der beiden Milanollo's sehen wir nun bei den Schwestern Ferni zur Reife schöner Jungfräulichkeit entwickelt. Wenn sie beide Hand in Hand mit ihrem fast statuarisch ruhigen Anstand vortreten — schlanke, blühende Gestalten mit schön geformten Köpfen, tiefdunklem Blick und charaktervollen Zügen, — so gesteht man, das Bild habe etwas Bestechendes. Sobald die Geigen erklingen, hört man, daß es der Bestechung nicht bedurfte. Beide Schwestern haben eine Sicherheit und Vielseitigkeit der Technik, die nur der glückliche Erwerb einer von Kindheit auf spielend fortgesetzten Uebung und einer durchaus musikalischen Erziehung sein kann. Was uns an ihrem Spiel vor allem erfreute, ist der entschiedene, kräftige Ausdruck; da hat man keinen unsicheren Einsatz, keine schwankende Cantilene, keine verwischte Passage zu fürchten. Von einem mächtigen, tiefen Eindruck können wir nicht berichten, es war auch das aus den flachsten Salon-Compositionen gebildete Programm nicht darnach; allein der Vortrag zeugte von einem männlicheren Geist, der jede affectirte Zimperei und Ueberschwenglichkeit verschmäht. Von jenen schwer zu definirenden kleinen musikalischen Schwachheiten, auf welche wir bei den Schwestern Ferni aus dem doppelten Grunde ihres Geschlechts und ihrer Nationalität gefaßt waren, haben wir sehr wenige und nur in schwacher Andeutung (z. B. in dem nachdrücklichen Zerpflücken der Melodienschlüsse) gefunden. Der Ton war immer kräftig und rein, der Passagenschmuck zierlich, die Reinheit

des Oktavenspiels und der Flageoletstellen überraschend. Auf die Frage, welche von den zwei Schwestern die vorzüglichste sei, müßte man eigentlich antworten: Beide zusammen, denn ihr Zusammenspiel ist die Krone ihrer Productionen. Diese Gleichheit des Spiels bis in die verborgensten Falten desselben — natürlich nur durch ein jahrelanges Zusammenspiel, oder richtiger musikalisches Zusammenleben erreichbar — verleiht selbst unbedeutenden Compositionen, wie dem Duo von Alard, unter den Händen der Ferni unleugbaren Reiz. Nach einmaligem Hören schien es uns, als wenn innerhalb der großen Familien-Aehnlichkeit ihres Spieles Virginia mehr die schmeichelnde Zärtlichkeit, Carolina hingegen die einschneidende Kraft repräsentirte. So glänzte in dem „Carneval von Venedig" (dieses enfant terrible der Violin-Virtuosität wurde uns nicht geschenkt) Virginia durch die süße Weichheit im Vortrag der Einleitung, während Carolina sich vorzüglich in halsbrecherischen Regionen wohlzubefinden schien. So virtuos es bewältigt wurde, so fehlte diesem Stücke doch die Keckheit eines gleichsam improvisirenden Humors; die manchmal gar zu unfläthigen Scherze dieses „Carnevals" gefallen uns am wenigsten aus schönem Frauenmund. —

Die lange Reihe von sechzehn Concerten, welche die Ferni im Theater an der Wien gaben, vermochte nichts Wesentliches zu dem Eindruck hinzuzufügen, den man aus dem ersten mit nach Hause nahm. Ein fortgesetztes Interesse an den Ferni'schen Productionen hatte bei der Aermlichkeit ihres Programm's nur der Violinspieler und das große Publicum, jener aus rein technischem Gesichtspunkt, dieses aus begreiflichem Behagen an leichter und süßer Kost. Der eigentliche Musiker, der Freund gediegener Tondichtung, ging dazwischen ziemlich leer aus. Das Ferni'sche Repertoire bewegte sich (wenn hier noch von Bewegung die Rede sein kann) auf einem gar zu kleinen und kleinlichen Terrain der Virtuosität. Mit diesen abgestandenen „Airs" von Beriot und Variationen von Alard, mit diesen „Nachtwandlerinnen" und „Regimentstöchtern", endlich mit dem „Carneval", dieser musikalischen Pandorabüchse, aus welcher, sobald man nur acht Tacte herausläßt, alles erdenkliche Unheil aufsteigt, hätten die gefeierten Schwestern vor dem Publikum des Musikvereins-Saales kaum so oft ihre siegreichen Bogen geschwungen. Das darf uns aber nicht ungerecht machen. Der ganz ungewöhnliche und verhältnißmäßig leicht errungene Erfolg der Ferni, zusammengehalten mit dem von der Kritik allzu oft hervorgehobenen Reiz ihrer Persönlichkeit, mag vielleicht manchen musikalischen Cato von Eisen auf die Idee gebracht haben, es handle sich hier nur um zwei hübsche Mädchen, die nicht allzuviel können. Weit gefehlt. Die Schwestern Ferni können manchen berühmten Violinspieler verdunkeln, ganz abgesehen von dem Sinn, in welchem dies ohneweiters einleuchtet. Sie theilen mit ihren Landsleuten Sivori, Bazzini u. A. die einseitige Anschauung von der Mission der Virtuosität, allein an der Thatsache dieser Virtuosität läßt sich nicht mäkeln. Der Umfang ihrer Bravour ist keineswegs ein außerordentlicher (mehrstimmiges Spiel zum Beispiel und manche Combinationen der modernen Technik

hörten wir fast gar nicht), es sind mehr die Violinkünste der letztverflossenen Periode, die sie vollkommen beherrschen. Wir hörten aber nichts von den Ferni's, was sie nicht vollendet gespielt hätten. Wo es sich blos um Bravour handelt, strömt sie uns wenigstens in dem reinen Duft müheloser Anmuth entgegen. So sehen wir in der Spielweise der schönen Schwestern den Adel ihrer Erscheinung und Haltung sich tönend abspiegeln.

Piatti.

Alfred Piatti ist ein noch junger Mann; um so staunenswerther erscheint die fast absolute Gewalt, die er über sein Instrument, das Violoncell, erlangt hat. Sein Ton ist von seltener Schönheit, weich, rund und blühend. Vielleicht zum erstenmal vermißten wir an einem Cellisten jenen schnurrenden, brummenden Beiklang der tieferen Chorden, von dem selbst das Spiel der größten Virtuosen selten ganz frei war. Freilich vermeidet Piatti, sein Instrument allzustark anzugreifen; sein Spiel ließe hin und wieder kräftigere Farben, tiefere Schatten zu. Dafür streift er nirgends die Grenzen des Uebelklingenden, sondern entzückt immer durch den Zauber des reinsten Wohllautes. Sein Spiel, das in dieser unvergleichlichen Schönheit des Tons ein so beneidenswerthes Material besitzt, ist ebenso entwickelt nach der Richtung der Virtuosität, als gediegen in Vortrag und Auffassung. Wir wollen nicht einzeln all die Bravouren und Kunststücke aufzählen, die bei allen Cello-Virtuosen, also auch bei Piatti, die äußerlichen Spitzen ihrer Virtuosität bilden; nicht einmal, daß er sie mit Vollendung durchführt, braucht eigens versichert zu werden. Die leichte Sicherheit hingegen, mit welcher Piatti die höchste Bravour beherrscht, ohne ihr eine lästige Wichtigkeit zu verleihen, muß als ein eigenthümlicher Vorzug hervorgehoben werden. Die virtuose Kunst steht Piatti nirgends im Wege, wo es gilt, eine Cantilene einfach vorzutragen. Innig und tief empfunden, wie z. B. sein Vortrag der Schubert'schen „Litanei" war, hatte er doch nichts von jener anwidernden Süßlichkeit, welche gerade auf dem Violoncell so allgemein vertreten wird. Führt auch Piatti seinen Bogen so fein und leicht, wie ein Violinspieler, so verschmäht er es doch, uns um den eigentlichen Charakter seines Instrumentes zu betrügen, welches bei aller Innigkeit ernst und männlich bleiben soll. Ebensosehr hat uns erquickt, im Adagio nicht jenem fortwährenden Vibriren zu begegnen, das bei zahllosen Cellisten mit „Gefühl" identisch ist.

Bei dieser echt künstlerischen Richtung Piatti's, der mit der sinnlichen Frische seiner Landsleute den tieferen Ernst der Deutschen verbindet, fühlt man mit Bedauern, wie gerade sein Instrument mit classischen Solo-Compositionen spärlich bedacht sei. Die Concertstücke von Romberg, Bohrer, Kummer u. a. sind veraltet, die Violoncell-Sonaten von Beethoven und Mendelssohn müßten sich verzehnfachen, um ein Repertoire zu bilden. Piatti componirt auch selbst, er muß

es geradezu, will er ergänzen, was jene Meister ihm schuldig geblieben sind: seiner hochgesteigerten Virtuosität nicht blos entsprechende Entfaltung, sondern die höchsten Aufgaben zu stellen. Nach dem Wenigen, was wir von Piatti gehört, können wir ihm kein intensives Compositions-Talent zusprechen, wol aber Geschicklichkeit in der Behandlung der gebräuchlichen kleineren Formen und eine durchweg anständige, ja geschmackvolle Haltung.

Leopold v. Meyer.

Einen merkwürdigeren Gegensatz zu dem düster brütenden Rubinstein, der, das Publicum keines Blickes würdigend, mit leidenschaftlicher Wuth in den Tasten wühlt, kann es kaum geben, als Herrn Leopold v. Meyer. „Heiter ist die Kunst“ lautet sein Wahlspruch, und der Wahlspruch ist gut und sehr einträglich. Herr v. Meyer, liebenswürdiges enfant gâté der Gesellschaft, befindet sich im Concertsaal natürlich auch nicht anders wie unter guten Bekannten, welche ihn bitten, sie um jeden Preis zu unterhalten. Das thut denn Herr v. Meyer redlich. Bei seinen Walzern und Polka's zucken die zierlichsten Füßchen im Cercle, bärtige Lippen spitzen sich unwillkürlich zum Mitsummen der Melodie, die Stühle rücken immer hörbarer aus ihrer Ruhe, — und wenn die famosen Walzer nicht endlich zu Ende gingen, es wäre für nichts einzustehen. Herr v. Meyer kennt auch seine loreleyernde Zauberkraft, er lächelt und lacht und nickt während des Spiels freundlich nach links und rechts, und wenn er gar mit den geballten Fäusten beider Hände einige besonders mißliebige Noten zerschmettert hat, dann leuchtet die unverholenste Befriedigung über den gelungenen Spaß auf seinem rosigen Antlitz. Manchmal kam der Gefeierte uns vor, wie ein musikalischer Baron Sternberg, der am Clavier „braune Märchen“ erzählt. Ueber Meyer's Spiel zu sprechen, nachdem es ihm soviel Ruhm und Geld eingetragen, ist unnütz; man weiß, das andere Geschlecht und die andere Hemisphäre haben ihn zu ihrem Liebling erkoren. Bei Meyer's eminenter Technik, insbesondere seinem sammtweichen Anschlag und der perlengleichen Coloratur, hat man hie und da bedauert, daß er nicht ernstere Musik spielt. Wie kurzsichtig! Jedermann muß seine Specialität pflegen, und Meyer's Specialität sind die Tanzrhythmen. Kein Mensch übertrifft ihn darin, während der Beethovenspieler gar viele sind. Und wie mit seinem Innersten verwachsen ist diese elastisch wiegende Rhythmik! Ich glaube, wenn Herr v. Meyer über Themen aus Don Juan phantasirte, die Kirchhof-Scene würde unter seinen Fingern zur niedlichsten Polka. Leider ist die musikalische Richtung unserer Zeit so grämlich idealistisch geworden, daß sie Erscheinungen unterschätzt, denen „des Gedankens Blässe“ nicht angekränkelt ist. Gesunde, unverdorbene Nationen erfreuen sich hierin schon eines richtigeren Gefühls, und deshalb ist Herr v. Meyer in der Moldau, der Walachei und überall, „wo die

Bildung im Beginn", am besten verstanden und gewürdigt worden. Indessen stand auch Wien in der Begeisterung für den berühmten Virtuosen nicht zurück. Den ungeheueren Succeß des Concertes zu schildern, überlassen wir wie billig der Theaterzeitung. Nur soviel, daß der anwesende Herr v. Strudelwitz nur mehr „auf Grillenpolka" schwur, und der Enthusiasmus für diese Tonschöpfung so hoch aufschwoll, daß ein Unbekannter, der von Beethoven sprach, als Ruhestörer hinausgeführt wurde.

Clara Schumann.

Wir haben in früheren Jahren wiederholt über Clara Schumann berichtet, und als den eigentlich goldenen Boden ihres Spiels die Pietät erkannt, mit welcher sie nichts mehr und nichts anderes geben will, als was der Componist vorschrieb. In dieser Eigenschaft ist Frau Schumann unübertrefflich; darin ist die wahrhafte „Tonkünstlerin" gegenüber den „Virtuosinnen", die überall das Hervorkehren ihrer Subjectivität und die Geltung ihrer Bravour im Auge behalten. Einen weiteren ganz speciellen Vorzug der Schumann, der insbesondere bei Damen zu den höchsten Seltenheiten gehört, ist ihre streng einheitliche, männliche Auffassung, die das Ganze nicht durch schmachtendes Verweilen auf den kleinlichsten Einzelheiten unterbricht. Diese helle, gegen jedwede falsche Sentimentalität gepanzerte Verständigkeit war von jeher ein hervorstechender Charakterzug der Schumann. Nun wir die treffliche Künstlerin nach einer neuerlichen Pause von mehreren Jahren wieder hören, finden wir in ihr dieselben Tugenden. Allein auch Tugenden können in ihrer Strenge übertrieben und zur Einseitigkeit gesteigert werden. Mag Frau Schumann in ihrem ersten Concert vielleicht nicht ganz disponirt gewesen sein, genug, es erschien uns jener morgenfrische Hauch der Verständigkeit manchmal gar zu frostig, die Schärfe der melodischen und rhythmischen Contouren gar zu schneidig. So haben wir Schumann's As-dur-Canon einst viel inniger von Clara gehört, während diesmal von dem Dufte dieses bezaubernden kleinen Gedichts viel verloren ging. Für derlei innige Cantilenen geht selbst der Anschlag Frau Schumann's nicht tief genug. Ferner fanden wir ihre Neigung zur Beschleunigung der Tempi sehr vorgeschritten. Ihr stets deutlicher und markirter Vortrag vermag es wol noch, bei sehr schnellem Tempo deutlich zu bleiben, allein die Grenze, welche in der Aufnahmsfähigkeit musikalisch gebildeter Hörer doch jedenfalls vorliegt, schien uns manchmal überschritten. Mit jeder Note von Schumann's „Novelletten" vertraut, vermochten wir dennoch kaum, diesem sturmwindähnlichen Vortrag der zweiten Novellette (D-dur aus dem ersten Heft) zu folgen. Sollen aber solche schwerer faßliche Compositionen obendrein als Fremdlinge erst eingeführt werden, so erweist man ihnen durch allzugroße Hast einen schlechten Gefallen. Der Hörer fühlt sich durch die Anstren-

gung, nachzufolgen, ermüdet, und behält vielleicht ein Vorurtheil gegen die Composition.

Für die Wahl der Es-dur-Sonate (op. 27), von Beethoven, sind wir der Künstlerin herzlich dankbar. Diese seltsame Blume von echt Beethoven'schem Duft verblüht fast ungekannt im Schatten ihrer berühmten Schwester, der Cis-moll-Sonate. Ist diese einheitlicher und verständlicher im Bau, tiefer und eingreifender in der Stimmung, so birgt jene in ihrer genialeren Unordnung die reizendsten Details. Zwischen anderen bereits gehörten Stücken war wol das interessanteste Schumann's „Kreisleriana." So nannte der Componist bekanntlich eine Reihe von Phantasiestücken für das Clavier, bei welchem ihm die novellistische Figur des Capellmeisters „Johannes Kreisler", aus E. Th. Hoffmann, vorschwebte. Wie hätte er auch den Jüngling Schumann nicht bezaubern sollen, dieser in Jean-Paul'scher Ueberschwänglichkeit einherträumende, ganz in Liebe und Musik aufgehende Johann, der, stets in andere Welten hinübersinnend, vergaß, daß er nebenbei noch mit dieser irdischen zu schaffen habe? Wie gutmüthig empfindsam blickt er uns vom Titelblatt des Schumann'schen Heftes an, wo er am Clavier phantasirend zu schauen ist, rechts von einem holden Fräulein mit Engelsflügeln gehätschelt, links von einem unartigen und sehr häßlichen Dämon gekrallt! Dies „Freudvoll und leidvoll" durchzieht auch die Schumann'schen Phantasiestücke, in welchen tiefe Innerlichkeit mit erregtester Phantasie wunderbar verschmilzt. Außer der Hauptüberschrift „Kreisleriana" führen die einzelnen Stücke keine Titel und sind von jeder descriptiven Kinderei himmelweit entfernt. Frau Schumann spielte, mit Ausnahme von Nr. 3 und 6, das ganze Heft und zwar mit einem Erfolg, der wohl alle ferneren Besorgnisse über die „Unmöglichkeit" solcher Vorträge im Concert zerstreuen muß. Die athemlose Aufmerksamkeit, mit welcher das Publikum den fremdartigen und doch so unwiderstehlich fesselnden Klängen lauschte, löste sich nach der süßen Innigkeit des zweiten und dem phantastischen Schwung des letzten Stückes in lautesten Beifall. Noch vertrauter fühlte sich die Versammlung von dem „Andante mit Variationen für zwei Pianoforte", einem der freundlichsten und faltenlosesten Stücke Schumann's, angesprochen. Der zweite Part wurde sehr hübsch von Fäulein Julie v. Asten gespielt. Die wohlthätige Wirkung, welche eine so durchaus edle und unbestechlich künstlerische Persönlichkeit wie Clara Schumann durch einen längeren Verkehr auf Zuhörer und Kunstjünger hervorbringt, hat sich auch in dem heurigen Cyclus bewährt. Wenn uns die treffliche Künstlerin in früheren Jahren vielleicht noch mehr entzückte, als diesmal, so wird ohne Zweifel ein Theil der Schuld an uns selbst liegen. Den anderen Theil dürfen wir aber wohl mit der nervösen Hast in Verbindung bringen, mit welcher gegenwärtig Frau Schumann die Tempi weit mehr als früher zu übertreiben pflegt. Da der Einfluß eines solchen Beispiels auf junge Talente sehr groß ist, wollen wir auch aus dem letzten Concerte ein Beispiel anführen. Wer von den Zuhörern wäre im Stande gewesen, dem ersten Stücke der „Kreis-

leriana" in diesem Tempo zu folgen? Schumann schreibt „forte" vor und bezeichnet überdies den Anfang jeder Triole mit einem Accent; ein Presto, wie das der Frau Schumann, läßt aber nicht das geringste Verweilen auf der Taste zu, und würde selbst einem Dreyschock oder Rubinstein das Forte und die Accente unmöglich machen. Auch eine zweite Bemerkung nehmen wir nicht Anstand zu wiederholen: daß unbeschadet der künstlerischen Glätte und Durchsichtigkeit eine größere Wärme und Beseelung mancher Tondichtungen uns möglich scheint, als Clara Schumann ihnen gegenwärtig verleiht.

In dem ersten „Gesellschaftsconcert" entzückte uns Frau Schumann durch den Vortrag des A-moll-Concerts von Rob. Schumann. Dieses Concert, auf dem Programm als „neu" verzeichnet, ist gleichwohl dasselbe, das wir bereits vor elf Jahren in Wien hörten: Schumann dirigirte es damals, Clara spielte das Clavier. Die Thatsache, daß es seither niemand gespielt hat, kann höchstens in der großen Schwierigkeit desselben, welche nur einer ganz vollendeten Ausführung „dankbar" wird, theilweise Erklärung finden. Das A-moll-Concert gehört zu den reifsten, ausgearbeitetsten Compositionen Schumann's, und man braucht es nicht aus der Opuszahl (54) zu entnehmen, daß es des Meisters fruchtbarster und glücklichster Periode entstammt. Das Thema des ersten Satzes, das nach einigen scharf dissonirenden Accorden des Claviers vom Orchester gebracht wird, erinnert in seiner edlen, aber etwas weichlichen Haltung stark an Mendelssohn; allein gleich die folgende Sechzehntelfigur mit den absteigenden Bässen ist echt Schumannisch, wie alles Weitere. Nach einem längeren Tutti in C fällt (noch vor der sogenannten Durchführung) das Clavier mit einem wunderzarten Andantino in As von nur 30 Tacten ein, das wie ein kleiner, spiegelheller See zwischen dunklen Felsen und Bäumen sich ausbreitet. Die Solo-Cadenz ist bei Schumann (unmittelbar vor dem Schluß des ersten Satzes) vollständig ausgeschrieben. Die veraltete, nicht mehr zu rechtfertigende Gewohnheit, daß der Componist dem Spieler carta bianca für eine beliebige Cadenz gab, welche oft dem Styl und der Oekonomie des ganzen Stückes grell widersprach, konnte bei Schumann unmöglich Gnade finden. Er componirte selbst die Cadenz, die von bescheidenster Dimension, weit weniger eine Anhäufung von Bravour-Passagen, als vielmehr ein geistreiches Stück freier Phantasie ist. Ein kurzes „Allegro molto" schließt den ersten Satz, der somit in seiner Folge von mäßig rascher, langsamer und schnellster Bewegung selbst das verkleinerte Abbild eines ganzen Concertes ist.

Der zweite Satz, ein Andantino grazioso in F-dur läßt auf eine kurze, zwischen Clavier und Orchester sich neckisch ablösende Figur einen breiten Gesang der Violoncelle folgen, dessen bezaubernde Innigkeit auf keinen andern Componisten der Welt, als gerade auf Schumann, würde rathen lassen. Das Andantino leitet unmittelbar in das Finale, das — Allegro vivace $^3/_4$ — mit einem freudig herausfordernden Hornthema stolz anhebt. Voll regen Lebens, glänzend, kraftvoll

über und über geschmückt mit neuen, reizenden Passagen, in einem Guß fortfließend bis zum Ende, ist dieser Finalsatz ein Muster echt concertmäßiger Composition.

Kammermusik.

Rubinstein: Quartett. Chopin: Violoncellsonate. Beethoven: Fuge. Schumann: Violinsonate in D-moll. Alex. Winterberger und die späteren Clavierwerke von Beethoven.

Das Hellmesberger'sche Quartett hat am verflossenen Sonntage seine Productionen beschlossen. Am vorletzten Abend gefiel ein Quartett von Rubinstein durch sein geistreiches effectvolles Scherzo und manche interessante Partie des Andante, während die beiden äußeren Sätze an jener Sprödigkeit der Melodie und jener stockenden, erkältend absichtlichen Ausführung kranken, welche den größeren Compositionen Rubinstein's anklebt. Chopin's Sonate für Violoncell und Clavier (zum erstenmal) vermochte den Erwartungen der Freunde dieses Tondichters nicht zu entsprechen. Nicht blos zeigt sich darin ein auffallendes Ungeschick, in größeren Formen zu denken, und wahrhaft polyphon zu schreiben, auch an der rein melodiösen Erfindung erscheint hier Chopin wie gelähmt durch den bloßen Gedanken, eine Sonate schreiben zu sollen. Dieser so hoch und eigenthümlich begabte Componist hat es nie vermocht, die duftigen Blüthen, die er mit vollen Händen ausstreute, zu einem schönen Kranz zu vereinigen. Sein großes Talent bewährte sich nur in kleinen lyrischen Stücken; Henselt und Stephen Heller sind hierin ähnlich organisirt. Schumann steht dadurch so viel höher in der Kunstgeschichte, daß er aus gleichen lyrischen Anfängen sich zur freien künstlerischen Gestaltung, zur Beherrschung der Form sich emporrang.

In gewissem Sinne epochemachend war die letzte Quartett-Soirée durch die Vorführung der hier noch nie gehörten „Fugue tantôt libre tantôt recherchée" (op. 133), von Beethoven. Ursprüglich sollte dieser fugirte Satz das Finale des B-Quartetts (op. 130) bilden; auf die Vorstellungen Artaria's entschloß sich Beethoven, ihn abgesondert herauszugeben. Es ist kaum möglich, dies Werk, das selbst für Lenz, den verzücktesten aller Beethoven-Adepten, ein „Labyrinth" ist, anders als im engsten Zusammenhang mit der ganzen letzten Periode des Meisters zu würdigen. In Kürze bemerken wir diesmal blos, daß die Fuge an eigensinniger Kraft und Genialität einen Höhenpunkt der letzten Entwicklungsphase Beethoven's bezeichnet, somit als ein merkwürdiges Document seiner gewaltigen, aber bereits seltsam krankenden Phantasie erscheint. Den Musiker fesselnd durch die Kunst, mit der das energische Fugenthema alle nur erdenkliche Gestaltung und Verwendung erfährt, ist es zugleich erleuchtet durch einzelne plötzlich aufzuckende und wieder verlöschende Blitze von jener gar nicht zu verwechselnden Intensität und Färbung, welche man in der Musik einfach „beethovenisch" nennt. Für den unvor-

bereiteten und unbefangenen Hörer wird sich das Anziehende dieses Werkes auf den langsamen Zwischensatz in Ces-dur reduciren, dessen edler Gesang einen wohlthuenden Ruhepunkt nach dem aufreibenden Eindruck der Fuge bietet. Jeder, der ein gutes Gehör oder einige Kenntniß der Harmonielehre hat, muß gestehen, daß in der ersten Hälfte der „Fuge" die Stimmen mit einer Unabhängigkeit gegen einander geführt sind, welche den Grundgesetzen der Harmonie oder, wenn man will, des „Erträglichklingens" oft sehr empfindlich Hohn spricht. Wir halten jene Zuhörer, welche Sonntags behaupteten, die Spieler geigten falsch, während sie doch richtig und ganz ausgezeichnet geigten, jedenfalls für ehrlicher, als die weit zahlreicheren, die auf den Namen Beethoven hin in ungemessenes Entzücken geriethen. Wir wissen freilich, wie klug und rathsam letzteres ist, namentlich seit auch Marx in seinem phrasenreichen Buch über Beethoven jeder Kritik Adieu sagt, und alle jene als „geistscheue Genüßlinge" brandmarkt, die glauben können, Beethoven habe irgend etwas „blindlings oder spielig" gethan. Nach der neuen Marx'schen Anschauung müßten gerade die schlechtklingenden Stellen der B-Fuge das Höchste der Tonkunst sein, denn Beethoven's Größe liegt ihm in der „völligen (!) Ungebundenheit, in der er seine Stimmen mit und gegeneinander führt, ganz unbekümmert um augenblicklichen Anstoß und Reibung einer gegen die andere, denn es muß Aergerniß geben". Wir wollen dem Professor Marx unser Schärflein an dem von ihm gewünschten Aergerniß durchaus nicht vorenthalten.

Die interessanteste Nummer des letzten Hellmesberger'schen Quartett-Abends war uns Schumann's Sonate für Piano und Violine in D-moll op 121. So warm wir uns des Schumann'schen Claviertrios in F gegenüber dem lauen Erfolg in einer der diesjährigen Quartett-Soiréen annahmen, so wenig vermögen wir in den unbedingten Beifall einzustimmen, welchen die D-moll-Sonate dieses Componisten erntete. Sie besitzt wohl Vorzüge, welche bestechen können: ein gewisses leidenschaftliches Fortdrängen der beiden äußern Sätze, leicht faßliche und dabei pikante Themen der mittleren; eine dankbare und brillante Technik, welche namentlich der für F. David geschriebenen Violinstimme das glänzendste Auftreten sichert. Der Musiker wird außerdem den einheitlichen Charakter des Ganzen, sowie zahlreiche geistvolle Einzelzüge zu rühmen haben. Was wir jedoch an der Sonate schwer vermissen, ist die Innigkeit, mit der Schumann sich sonst in seine Töne hineinlebt, — die selige Tiefe, aus der seine Musik hervorquillt. Es fehlt dem Werk das warme, innere Leben; eine äußere, fieberische Leidenschaftlichkeit soll es ersetzen. So herrscht gleich in dem ersten, in breitesten Verhältnissen angelegten Satz eine Saharaluft drückender Monotonie. Das erste Motiv, von dem das zweite sich gar wenig abhebt, wird durch den ganzen Satz unabläßig festgehalten und bearbeitet; aus dem düstern D-moll kommt man gar nicht ans Tageslicht heraus. Ebensowenig vermag das Scherzo mit seinem kleinen, gezwängten Thema

und einförmigen Rythmus sich aus dem H-moll zu befreien. Mehr Anmuth und Licht bringt das ständchenartige Andantino (G-dur, 3/8 Takt), dessen Violin-Effecte (piziccirte Accorde, Cantilenen auf der G-Saite u. dgl.) überdies ihre Wirkung haben; die alte Herzlichkeit Schumann's fehlt dennoch. Das Finale treibt die leidenschaftliche Bewegtheit beinahe zum Onslow'schen oder Lindpaintner'schen Theatersturm und hält dessen ab- und niederwogende Sechzehntelfigur krampfhaft fest. Solche Durchführung ist nicht mehr urwüchsig aus dem Hauptgedanken quellendes Leben, sondern das äußerliche Fortsetzen eines freudlos begonnenen Anfangs. Wer mit Schumann's früheren Werken genau und liebevoll vertraut ist, der fühlt in der D-moll-Sonate schon die allmälige Vertrocknung der Phantasie; er erkennt den fahlen Todeszug in dem gewaltsam aufgeregten Antlitz. Das innere wunderbare Blühen, das früher bei Schumann so ganz einzig, hat hier aufgehört; anstatt frei austönenden Gesanges, herrscht das eigensinnige Verspinnen in Eine Figur, welche, einmal hingestellt, nach Etudenart unerbittlich fortgeführt wird. Aehnliches im „blos äußerlichen Fortsetzen“ finden wir in manchen Kammermusiken von Mendelssohn und es mag bei diesem Anlaß die Bemerkung stehen, daß Schumann, wo ihn die innere Kraft verläßt, fast immer in Mendelssohn'sche Phrasen verfällt. Der Uebergang, welchen Schumann's zweite Periode zur dritten nahm, ist sehr verschieden von der analogen Wandlung bei Beethoven. Es ist bei Schumann nicht die alte Kraft, die, blos ihr eigenes Maß und die Grenzen der Kunst überschießend, sich in düsteres Dickicht verirrt, — sondern eine auffallende Abspannung aller Geisteskräfte, ein Nachlassen der früheren Energie und Gedankenfülle. Als fast alleinige große Ausnahme hebt sich die geniale „Manfred-Musik“ aus dieser letzten Serie Schumann'scher Compositionen heraus. Auch die D-moll-Sonate, so reich sie an einzelnen geistvollen, namentlich harmonischen Zügen ist, steht schon tief unter den früheren Trios, Quartetten und Sonaten Schumann's und nur ein sehr leichtgläubiges Ohr kann durch das künstliche Feuer ihres Finales u. dgl. über den Mangel wahrhafter musikalischer Kraft getäuscht werden.

Die Soiréen des Herrn Winterberger verfolgen den trefflichen Zweck, wenig bekannte Clavier-Compositionen mit und ohne Begleitung vorzuführen. Die Auswahl beschränkt sich auf das Beste aus der nachbeethoven'schen Zeit (mit selbstverständlicher Hervorhebung Schumann's) und auf die späteren Compositionen Beethoven's selbst. In beiden Richtungen verdient das Winterberger'sche Unternehmen die dankbarste Anerkennung. Was namentlich Beethoven's dritte Periode betrifft, so enthält sie Schätze, die bisher aus der Studirstube des Kenners noch kaum vor's Publicum, geschweige denn ins Leben der Nation gedrungen sind. Die Werke aus Beethoven's letzten Lebensjahren sind von Enthusiasten ebenso hoch über alle andere Musik erhoben worden, als gegnerische Stimmen sie tief unter die früheren Arbeiten des Meisters herabdrückten. Für die allgemeinere musikalische Bildung ist die eine wie die andere Meinung vorläufig

noch unerheblich; worauf es ankommt, ist, daß das Publicum sich mit diesen Werken erst bekannt und vertraut mache. Es wäre gut, wenn durch einige Jahre lieber gar nichts über Beethoven's spätere Werke geschrieben würde, dafür aber diese selbst unablässig zur Aufführung kämen. So schwankend das Urtheil über diese Tondichtungen, so fest steht die Thatsache ihrer auffallend geringen Verbreitung. Es ist seltsam, daß das colossalste Werk dieser Periode, die neunte Symphonie, weit bekannter ist, als die gleichzeitigen Claviersonaten; ja gewissermaßen Mode geworden, wird sie von Manchem für sein Leib- und Lieblingsstückchen erklärt, der um die übrigen Werke des späteren Beethoven niemals gefragt hat. Die beiden hemmenden Schwierigkeiten: der Ausführung und des Verständnisses, müssen sich von Jahr zu Jahr verringern, und wie weit sie sich schon zurückgezogen haben, hat die Aufführung des F-dur-Quartetts (op. 135) bei Hellmesberger und der Vortrag der As-dur-Sonate (op. 110) bei Winterberger auf das Erfreulichste bewiesen. Es gilt nunmehr, in dieser Richtung ohne Beirrung fortzufahren, und vor allem für die Kenntnisse zu sorgen, ehe man über die Erkenntniß streitet. Selbst diejenigen, welche sich nie dazu verstehen werden, den rhapsodischen Tiefsinn der dritten Beethoven'schen Periode über die reine Kunstvollendung der mittleren zu setzen, können dem bestrickenden Einfluß sich nicht entziehen, womit jene den vertrauteren Hörer immer enger an sich drückt. Sie werden zweierlei ohne weiters einräumen müssen: fürs erste, daß Beethoven auch in seiner letzten Schaffenszeit (mit sehr geringer Ausnahme) nur Bedeutendes schuf; sodann, daß diese letzte Entwicklungsphase des Meisters zu dem Gesammtcharakter seiner früheren Werke wesentlich Neues hinzubringt. Was immer gegen die späteren Werke des grollend und launenhaft gewordenen Unglücklichen eingewendet werden mag — und solcher Einwendungen gibt es sehr erhebliche — man wird von jedem derselben zugestehen müssen, daß kein anderer als eben Beethoven sie habe machen können. Diese Ueberzeugungen werden der erste sichere Gewinn sein, den das Publicum aus dem näheren Verkehr mit jenen merkwürdigen Tonschöpfungen alsbald nach Hause nehmen wird. Und erst auf Grundlage dieser Totalanschauung kann ein Kampf für oder wider die Einzelnheiten zulässig und gewinnbringend erscheinen.

Verfolgt das Unternehmen des Herrn Winterberger somit ein sehr hohes Ziel, so muß wohl auch an die Kraft der Ausführung ein ungewöhnliches Maß gelegt werden. Allerdings offenbarte sich in jedem Vortrag Winterberger's der geistreiche, fein empfindende und gebildete Musiker. Die Brücke jedoch, welche aus dem geistigen Reich des Fühlens und Verstehens in das sinnliche des Tönens führt, die Technik, schien mir nicht überall zureichend. Manche schwierige, namentlich sehr rasche Stellen, kamen unklar, selbst verwischt zum Vorschein; auch das Ausbleiben einzelner Töne in Passagen wiederholte sich häufig. Ein Beweis, daß die Finger dem Willen des Spielers noch nicht vollkommen unterthan sind. Der Anschlag Winterberger's ist (vielleicht von der Orgel her) etwas hart; beim

Herausheben, nicht blos voller Accorde, sondern auch einzelner Noten, sticht Herr Winterberger gern aus ziemlicher Höhe in die Tasten und thut dem Tone wehe, ohne dessen ganze Kraftfülle zu erreichen. In vielen Aeußerlichkeiten erinnert Herr Winterberger an Lißt, dem er nebenbei ähnlich sieht. Die sinnige Behandlung von Episoden und feinen Zügen hat Winterberger von Lißt, (wir erinnern an den schönen Vortrag des Recitativs in der As-dur-Sonate u. dgl.), leider auch den häufigen Wechsel von Blasirtheit und Ueberreizung. So spielte er manche Gesangstellen, die ein breites Austönen verlangen, ganz tonlos, beinahe gleichgiltig (Adagio in B-dur-Trio), und übertrieb in andern Sätzen (wie im Scherzo desselben Trios) das Feuer bis zum Unheimlichen. Blasirtheit des Vortrags und Unterschätzung des rein Technischen scheinen mir die beiden Klippen, welche Winterberger zu fürchten hat.

1859.

„Manfred" von Rob. Schumann.

Die Schillerfeier.

Gesellschaftsconcerte: „Der Page und die Königstochter" von Schumann.
Ouverture zu „Abu Hassan" von C. M. Weber.
Duett aus dem „fliegenden Holländer" von R. Wagner.

Alexander Dreyschock.

H. Vieuxtemps.

Alfred Jaell.

Clavierconcerte und kein Ende.

Kammermusik: Dreyschock und Beethoven's C-moll-Trio.
Quintett von Rubinstein.
Doppelquartett von Spohr.
Beethoven's A-moll-Quartett.
Schumann's „Spanisches Liederspiel".



„Manfred“ von Robert Schumann.

Der „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde“ gab sein erstes Concert, dessen größte und bedeutendste Nummer Schumann's Musik zu „Manfred“ war. „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Composition hingegeben“, äußerte Schumann selbst von seinem „Manfred“, und in der That lodert aus bereits trüb erlöschender Gluth sein Genius hier noch einmal zu klarer Flamme auf. Während Schumann's letzte Periode sich zwar durch große quantitative Fruchtbarkeit, zugleich aber durch zunehmenden Formalismus, Mühsal der Erfindung und peinliche Grübelei charakterisirt, gehört gerade „Manfred“, sein 115. Werk, zu dem Reinsten und Blühendsten, was er gesungen. Gegenüber einem verbreiteten Vorurtheil, kann es nicht genug betont werden, daß die „Manfred“-Musik alle Reize der Schumann'schen Muse besitzt, ohne in deren zeitweilige Absonderlichkeit und eigensinnige Zerklüftung zu verfallen. Schumann's beste Jugendkraft erscheint hier, an der Neige seines Wirkens, noch einmal in merkwürdiger Läuterung. In seinen letzten Jahren, als schon der Dämon der Zerrüttung mit leisem Finger anpochte, und in Schumann trübe Furcht vor sich selbst mit einer an die Erde sich anklammernden Zärtlichkeit stritt, trat Byron's „Manfred“ immer verwandter zu ihm heran. Der Tondichter vermochte es, eine Gestalt unserem Herzen näher zu bringen, deren unheimliche Großheit uns immer mehr Bewunderung als Sympathie abzwang.

Byron's „Manfred“, ein frei metamorphosirter Faust, irrt, von Lebensüberdruß und geheimnißvoller Schuld gequält, verzweifelnd durch die Welt, saugt aus allen ihren Gaben, aus dem Reiz der Landschaft, aus der Theilnahme der Menschen, aus dem Verkehr mit Geistern nur immer neue Qual; trotzt den dämonischen Mächten, verschmäht die himmlischen und stirbt sich endlich zu Tode. Ein wahrer Vernichtungs-Fanatismus, eine Virtuosität des Selbstaufreibens erfüllt diesen Zweifler, gegen den unser Lenau ein lächelndes Kind ist. Höchste

lyrische Schönheiten, Fülle und Tiefe der Gedanken ergreifen uns im „Manfred“ mit niederzwingender Kraft, allein sie hindern nicht die trostlose Totalempfindung, die aus lauter Negationen sich erzeugen muß. Bekanntlich hat Göthe selbst die Verwandtschaft der Byron'schen Tragödie mit seinem „Faust“ betont: „Dieser geistreiche Dichter“, sagt er, „hat meinen Faust in sich aufgenommen und hypochondrisch die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benützt, so daß keines mehr dasselbe ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genug bewundern“. Und trotz dieser Bewunderung des selbst Bewunderungswürdigsten — wie hoch steht „Faust“ über dem „Manfred“! „Faust“ widerstrahlt uns das ganze Menschenleben, in seinen Gipfeln und Abgründen, in seinen schwärzesten, aber auch in seinen hellsten Blicken, während Manfred's einziges Pathos die Verzweiflung ist, sein ganzes Thun eine fortwährende Anstrengung, aus sich selbst herauszulaufen. Er nennt sein Dasein „nur Krampf, nicht Leben“, und sich selbst

„verfluchter Wurzel hingedorrten Stamm,
der nur noch Saft gibt zum Gefühl des Sterbens“.

Unserer vollen Sympathie für die Dichtung und ihren Helden wehrt noch Eins: der breite Raum, welchen Byron einer Geisterwelt anweist, die in wilder Vermengung aller Mythologien Manfreds Gesellschaft bildet. Manfred leidet wie ein Mensch, zaubert wie ein Dämon, schwebt heimatlos zwischen sinnlichen und übersinnlichen Wesen, beiden verwandt und doch fremd, eine Art schwarzer Lohengrin. Durch diese Eigenschaft reiht sich „Manfred“ an Schumann's kaum glückliche Wahl von Märchenstoffen, welche uns fabelhafte „Peris“, „verzauberte Rosen“, kurz alles andere lieber vorführen, als wirkliche Menschen. In dieser Vorliebe für Zauberspuk (Schumann theilt sie mit Weber und Marschner) liegt einer seiner entscheidendsten Verwandtschaftszüge mit der „romantischen Schule“. Im Dienst des Zauberspuks vergeudete Schumann ein gut Theil seiner Kraft, die, wie seine Lieder und die schönsten Stellen der eben genannten Werke zeigen, in den Tiefen des menschlichen Herzens ruht. Auch im „Manfred“ können die Geisterchöre keinen Vergleich mit den kleinen Musikstücken aushalten, die in schlichter Herzlichkeit gleichsam die Sonnenstrahlen aus Manfreds Leben und Empfinden auffangen.

Die deutsche Nation kann sich Glück wünschen, daß Schumann, mächtig hingerissen zu Byron's Dichtung, das Unpraktische seines Unternehmens völlig übersah. Eine vollständige Theatermusik zu dem Drama „Manfred“, — wie echt deutsch unpraktisch! Nach Schumann's Idee müßte Byron's Stück vollständig auf der Bühne aufgeführt werden, die Chöre handelnd auf der Scene eingreifen, und das Orchester die scenischen Vorgänge begleiten. Nun machen schon die decorativen und mechanischen Schwierigkeiten (von den inneren ganz abgesehen) jede scenische Aufführung des „Manfred“ scheitern, wie der vereinzelte Versuch in Weimar nicht sowohl widerlegt, als bestätigt hat. Es bleibt somit nur

der Nothbehelf eines Concert-Arrangements übrig. Man hat auch damit verschiedene Auswege versucht: an einigen Orten läßt man zur Musik das Drama mit vertheilten Rollen lesen, an anderen substituirt man eine „verbindende Declamation", welche das factische Verständniß zu vermitteln hat. In jedem Falle sind die Schwierigkeiten unsäglich: das Geheimnißvolle der Motivirung in Byron's Drama wird zum dichten Nebel, und die vielen Scenen, in welchen die sinnliche Anschauung eine große Rolle spielt (die Erscheinungen, die Scene mit dem Alpenjäger, der Sonnenuntergang u. s. w.) bleiben im Concertsaal matt und undeutlich. Die Inconvenienzen gehen noch tiefer. Wollte der Componist sich nicht mit den wenigen Chören begnügen, so mußte er die hervorragendsten lyrischen Stellen mit selbstständigen Instrumentalsätzen melodramatisch illustriren. Diese Sätze (wie die Erscheinung des Zauberbildes, die Beschwörung Astarte's) sind die Perlen des ganzen Werkes, können aber nicht mit ihrer ganzen, eigensten Kraft wirken, weil fortwährend dazu gesprochen wird. Das gleichzeitige Sprechen stört die Aufnahme der Musik, und diese wieder das Verständniß des Gesprochenen. Nur wer sich vorher mit dem Gedicht und der Musik vollkommen vertraut gemacht, vermag bei der Aufführung die Kreuzung beider ungehemmt und mit vollem Genuß zu überblicken. Nachdem dies bei den Allerwenigsten der Fall sein kann, wird das Publicum zunächst dem Worte (das dem Begriff nach im Melodram immer das Wesentlichere ist), lauschen, und die Begleitung blos als Colorit, in Bausch und Bogen mitnehmen. Musikstücke von geschlossener Form und vollendeter selbstständiger Schönheit werden, sobald ihnen das Ohr nicht unverwandt folgen kann oder mag, natürlich nur mehr stimmungserzeugend, elementarisch wirken. Schumann hielt sich diese und ähnliche Bedenken, als heldenmüthiger Idealist, vom Leibe. Es war ihm um die Verherrlichung eines geliebten Gedichtes zu thun, und diesem breitete er seine duftigsten Blumen uneigennützig vor die Füße. Die Musik zum „Manfred" besteht (außer der Ouverture) aus fünfzehn Nummern; darunter sind vier größere Chöre, ein Entreact und fünf selbstständige Orchestersätze, zu denen gesprochen wird. Alles Uebrige sind kleinere melodramatische Ausfüllungen. Die Chöre sind, mit Ausnahme des kurzen „Requiem", welches das Ganze würdevoll ernst abschließt, durchweg Gesänge der Geister. Sie stehen, trotz genialer Einzelnheiten, den Orchestersätzen an Kraft und Ursprünglichkeit nach; so insbesondere der einleitende Gesang der Elementargeister, der stockend und mit geringer Individualisirung sich fortbewegt, ähnlichen Stücken von Weber, Marschner und Mendelssohn nicht vergleichbar. Weit mächtiger erhebt sich der von vier Baßstimmen unisono vorgetragene „Geisterbannfluch" und seiner unheimlich ruhigen Begleitung. An Compactheit der Form und äußerer Wirkung übertrifft ihn der „Hymnus an Ahriman", dessen grelles Colorit (durch Lärminstrumente gehoben) an den Chor „Gazna lebe" in der „Peri" erinnert. Dramatisch streifen diese Scenen ins Abgeschmackte; Schumann's Musik zu derlei wild-dämonischen Aufgaben verfehlt

zwar nie den rechten Charakter, leidet aber stets an einer gewissen Anstrengung. — Gehen wir auf die Instrumentalpartie über, so wissen wir kaum, wo der Bewunderung Anfang und Ende zu finden. Sollen wir dem kurzen, leidenschaftlich singenden Satz Nr. 2 den Vorzug geben, oder der reizenden, freien Umstaltung des Kuhreigens für das englische Horn? Versenken wir uns in das selig träumende Genügen der Zwischenactmusik (F-dur) oder lauschen wir dem Allegro der „Alpenfee", das wie ein sonnbeschienener Wasserfall in tausend diamantene Tropfen zerstäubt? Welch süße kurze Ruhe nach langer Qual in dieser Einleitung zum dritten Act! („Ein Friede kam auf mich" 2c.) Und endlich, die Krone von allem, Manfreds Ansprache an Astarte! Die Stelle, wo das (in E-dur beginnende) Stück bei den Worten „Gerufen hab' ich dich in stiller Nacht" nach G herabsinkt, gehört in ihrer Einfachheit zu dem Ergreifendsten, das uns in Tönen je begegnete. Die Ouverture, ein in breitesten Dimensionen einheitlich ausgeführtes Nachtgemälde, ist bereits durch eine frühere Concertaufführung bekannt.

Die Schillerfeier.

(Akademie der „Concordia". — Akademie im Redoutensaale.)

In dem Wettstreit, der zum Preise Schiller's alle Künste vereinigt, hat die Musik, die festlichste von ihnen, vielleicht das schwierigste Amt überkommen. Nicht als ob die Tonkunst es vernachlässigt hätte, auf ihren Wegen sich dem Dichter zu nähern; im Gegentheil, sie hat seit seinen Jünglingsjahren mit dem Eifer einer unerwiederten Liebe um ihn geworben. Der Karlsschüler Zumsteg, die Componisten Naumann und Reichardt stürzten sich mit Begeisterung über jedes Gedicht ihres großen Freundes, das ihnen nicht zu schwer schien, um auf dem Fittich des Liedes sich emporzuschwingen. Die Liederdichter der folgenden Periode, fast bis zu den Dreißigerjahren unseres Jahrhunderts, standen in musikalischer Bewerbung um Schiller's Muse den Vorgängern nicht zurück. Die nationale Begeisterung für Schiller — Musiker sind fast immer Idealisten und Schillerianer — pochte so lebhaft in ihnen, daß sie den Kampf mit den musikfeindlichsten Formen immer wieder aufnahmen, um nur die Lieblingsgedichte der Nation auch singen zu können. Balladen, deren prunkvoll erzählende Breite jede Musik ausstößt, wie „Der Taucher", „Der Handschuh", „Die Kindesmörderin", „Der Gang nach dem Eisenhammer", „Die Bürgschaft" u. a. besitzen wir drei- und vierfältig componirt von Zelter, Zumsteg, A. Romberg u. A. Noch Franz Schubert componirte den „Taucher", „Ritter Toggenburg" und die „Bürgschaft", Karl Löwe noch den „Eisenhammer" und „Graf Habsburg". In anderer Weise unmusikalisch als die Balladen sind die vielen didaktischen und allegorischen Gedichte Schiller's, von denen nicht blos die „Glocke" vielfach componirt worden ist. Selbst wenn wir die rein lyrischen Gedichte Schiller's mit musikali-

schem Ohr prüfen, so stoßen wir fast überall auf ein Etwas, das den vollen Strom der Töne hier staut, dort untergräbt und versandet; sei es eine angehängte moralisirende Tendenz, oder die überwiegende Rhetorik des Ausdrucks, oder die fremdartig antikisirende Form und Einkleidung; sei es endlich und im letzten Grunde der Mangel jener Vereinigung von rythmischem Wohllaut und einfacher Empfindung, die ein „Lied" auch wirklich liedmäßig macht.

Die wenigen Gedichte Schiller's, aus welchen der reine Silberklang der Empfindung die musikalische Melodie wie ein Echo hervorlockt, sind unzähligemal componirt. Kaum ist das zarteste Lied Göthe's häufiger in Musik gesetzt worden, als Schiller's „Sehnsucht". Nach dieser am zahlreichsten des „Mädchens Klage", „Emma", der „Jüngling am Bache", endlich der „Alpenjäger", „Ode an die Freude" und „Dithyrambe". (Als Curiosa erwähnen wir der „Theilung der Erde" von Joseph Haydn, und des Duettes „L'addio di Ettore" von F. Paër.) Zwei Gesänge unseres Dichters wurden Volkslieder von seltener Macht und Verbreitung: Das Räuberlied („Ein freies Leben führen wir") und das Reiterlied („Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd"), ersteres nach der Melodie des Studentenliedes „Gaudeamus igitur", letzteres nach einer ursprünglich von Jakob Zahn herrührenden Volksmelodie. Diese kraftstrotzenden, jugendfrischen Chöre werden an allen Enden des Vaterlandes erschallen, so lange es deutsche Studenten, also so lange es ein Deutschland gibt. Außer einigen Schubert'schen Compositionen, haben sich fast alle verloren; die große quantitative Betheiligung der Musik an der Schiller'schen Poesie hat für die Nachwelt einen nur sehr kümmerlichen Gewinn gehabt. Die besseren der Compositionen blieben fast niemals ganz unberührt von dem eigenthümlich Schiller'schen musikfremden Pathos, das ursprünglich so hochgradig, doch im Moment seines Uebergangs in Musik erkältet. Dieser Besseren waren aber sehr wenige: die nüchternste Alltäglichkeit, die hausbackenste Einfalt nehmen in dem musikalischen Tempel Schiller's weitaus den größten Raum ein.

Schiller selbst war freilich weit weniger wählerisch in musikalischen Dingen als wir, die durch eine tiefere, geistigere Liederkunst verwöhnt sind, wie sie erst durch Schubert und Löwe sich an den Poesien Göthe's, Uhland's und Heine's herangebildet hat. Der große philosophische Dichter der Deutschen führte einen sehr geringen Verkehr mit der Musik. Ueberall den Blick auf die höchsten sittlichen Aufgaben gerichtet, nur in und für Ideen lebend, stand Schiller dem heitern Elemente des Sinnlich-Schönen fern, in welchem die Musik ihre Zauber spinnt. Ihm, dem in jeder Kunstbestrebung das Ethische zu oberst galt, das durch Ideen Veredelnde, brachte die Musik nicht genug substantiellen Gehalt entgegen. Zwar empfand er die musikalische Schönheit weit lebhafter als sein Meister Kant, doch konnte dessen Unterscheidung, nach welcher von allen Künsten die Musik „die geringste Summe geistiger Cultur" vermittelt, der Richtung Schiller's nur homogen sein. Der sinnlicher organisirte, weiblichere Göthe stand der Musik

näher, obgleich er sich vorzugsweise an das verständige Element in ihr hielt, und bekanntlich das Streichquartett als ein „harmonisch anregendes Gespräch zwischen vier vernünftigen Leuten" bevorzugte. Jede große Energie ist durch angrenzende Einseitigkeiten bedingt, — mit dem musikalischen Enthusiasmus der „romantischen Schule" könnten wir uns Schiller's Wesen gar nicht denken. Ausgestattet mit diesem sensitiven Lauschen eines Tieck, Brentano, Jean Paul, Eichendorff, würde er wohl neue, fremde Zaubertöne angeschlagen, aber er würde auch aufgehört haben, Schiller zu sein. Wie seine Gedichte wenig Ausbeute für Musik bieten, so finden sich auch in seinen Aufsätzen und Briefen nur sehr spärliche Bemerkungen über diese Kunst. Mit liebenswürdiger Genügsamkeit erfreut er sich an den, unter seinen Gedichten tief zurückbleibenden Compositionen Zelter's, Naumann's und Zumsteg's. An letzteren sendet er sogar Göthe's „Zauberlehrling", der sich seines Erachtens „vortrefflich für eine heitere Melodie qualificirt, da er in unaufhörlicher Bewegung ist". (Brief an Göthe vom 23. Juli 1797.) In Jena will unser Dichter einige Scenen aus Wieland's „Oberon" als Oper bearbeiten, was er jedoch ebensowenig ausführt, als einen in früherer Zeit (auf Körner's Bitten) für Naumann projectirten Operntext. Das „ihm unbekannte" Textbuch zu Mozart's „Don Juan" erbittet er sich 1797 von Göthe, um eine Ballade daraus zu machen. Im Gebiet der Oper war Schillern bei den damaligen Verhältnissen nur eine sehr spärliche Umschau möglich, doch zeigte sich auch darin der Dramatiker par excellence, daß von allen musikalischen Dingen ihn die Oper am meisten interessirte. Einmal leitet er statt Göthe die Proben zu Gluck's „taurischer Iphigenie" und ist fast zu Thränen gerührt „bei dieser himmlischen Musik". Dieser Eindruck, der unter den musikalischen Erlebnissen des Dichters sehr vereinzelt steht, verstärkt seine idealistische Anschauung von dem Beruf der Oper*). Das wahrhaft eigenthümliche und große Besitzthum der Oper, den Chor, als das ideale Mittel, ganze Volksmassen zugleich sprechen zu lassen, erobert er in seiner „Braut von Messina" dem Schauspiel, und wenn man den Chor als das wesentlichste Element des antiken Dramas gelten läßt, so hat Schiller seinen bewunderten Gluck (der gerade den Chor sehr vernachlässigt) jedenfalls in dieser Erscheinungsform antiker Kraft und Erhabenheit übertroffen.

*) Schiller an Göthe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das Ideal auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch die freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgiltiger machen".

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu unsern Schiller-Concerten zurück. Die Schillerfeier des Journalisten-Vereins „Concordia" im Theater an der Wien, und die große, auf Allerhöchsten Befehl veranstaltete Akademie im großen Redoutensaale wetteiferten um den Beifall des Publicums. Hier wie dort waren von Gesangstücken natürlich nur Betonungen Schiller'scher Texte zugelassen; bei der Schwierigkeit, aus diesen zwar sehr zahlreichen, aber meist ganz unbeachteten Compositionen Geeignetes hervorzufinden, hielt man sich (mit Ausnahme des Mendelssohn'schen Chor „an die Künstler") ausschließlich an Franz Schubert.

Schubert's Compositionen Schiller'scher Gedichte sind sehr ungleich. Von den im Nachlaß erschienenen Jugend-Arbeiten („Taucher", „Bürgschaft" u. dgl.) gar nicht zu sprechen, gehört nur ihr kleinster Theil zu den Kostbarkeiten dieses überreichen Genius. Als wahre Perlen sind wohl nur das sanfte pathetische Lied Theklas („Der Eichwald brauset"), und das gewaltige Fragment „Gruppe aus dem Tartarus" zu nennen. Geringfügiger, allein durch schlichte Gemüthlichkeit ansprechend, ist das Lied „die Hoffnung". Wir hörten diese drei Lieder von Frau Csillag, Herrn Schmid und Herrn Olschbauer vortrefflich vortragen. Die „Gruppe aus dem Tartarus" wurde auch in einem effectvollen Arrangement für Chor und Orchester vom Männergesangs-Verein ausgeführt. „Der Kampf" und die „Erwartung" hingegen sind formlos ausgedehnte Mitteldinge zwischen Lied und Arie, in einzelnen Lichtblitzen Schubert verrathend, meist aber an die philiströse Ausdrucksweise der Zelter-Zumsteg'schen Epoche erinnernd, von welcher Schubert ausging. Obwohl die beiden Stücke als 116. Werk publicirt sind, mögen sie doch (in ihrer ursprünglichen Conception mindestens) der Jugendzeit des Componisten angehören. Nicht viel erheblicher war die Wirkung nach den von Frau Dustmann und Herrn Grimminger im Redoutensaal gesungenen Liedern „Der Jüngling am Bache" und „Sehnsucht", welche zwar zwei große Namen vereinigen, aber ebensowenig der echte Schubert sind, als der echte Schiller. Es ist bemerkenswerth, daß Schubert der letzte bedeutende Componist war, der eine Reihe Schiller'scher Gedichte (einundzwanzig) componirt hat. Unter den Heften der neueren Lieder-Componisten finden sich Schiller'sche Gedichte so selten und versplittert, daß man beinahe sagen darf, die musikalische Lyrik und Epik habe seit 30 Jahren aufgehört, sich mit diesem Dichter zu beschäftigen.

Wirkte die „Akademie im Redoutensaal" hauptsächlich durch die meisterhafte Vorführung eines classischen Werkes (der 9. Symphonie von Beethoven), so glänzte die „Concordiafeier" durch den Reiz einiger sehr interessanter Specialitäten. Eine Ueberraschung war die neue Festcantate von Meyerbeer, deren Verdienst und Interesse mit dieser Neuheit auch ziemlich erschöpft ist. Meyerbeer ist in Gelegenheitssachen fast immer unglücklich; es fehlt ihm der muthige, leichtgeschürzte Sinn, der mit wenig Schritten gerade auf sein Ziel losgeht. Die

Einsicht räth ihm, den raffinirten Apparat seiner Opern daheim zu lassen, und doch ist einfach gesunde, anspruchslose Kost aus diesem Laboratorium nicht zu bekommen. So bringt er denn auch in seiner Festcantate ein wunderlich Chamäleon zusammen. In den ersten Strophen (Rundgesang mit Chor) versucht er es mit dem Ton deutscher Biederkeit. Nachdem ihm dieser, wie gewöhnlich, schlecht gelingt, wirft er plötzlich auf die Worte: „Nie hat der Dichtung Flamme ein edler Haupt geschmückt" alle Schwefelflammen seines „Robert" mit solcher Vehemenz hernieder, daß man kaum dabei ernsthaft bleiben kann. Daß es an einzelnen effectvollen Zügen, an gut ausgesparten Lichtern und wirksamen Schlagschatten, namentlich im Orchester, nicht fehlt, will für Meyerbeer nicht viel sagen. Läßt ihn doch sogar seine große Kunst, massenhafte Steigerungen herbeizuführen, diesmal so sehr im Stich, daß er die Culminations-Worte des Ganzen: „Die liebste Deiner Musen, das war die Freiheit doch"! mit einer zaghaften Schüchternheit, ordentlich duckend, vorbringt, als stände die Polizei hinter ihm.

Orchester-Concerte.

Das erste „Gesellschafts-Concert" eröffnete mit Schumann's „Vier Balladen vom Pagen und der Königstochter" (Dichtung von Geibel). Dies Werk, aus Schumann's letzter Zeit (op. 140), gehört einer Reihe von dramatisch-epischen Versuchen an, in denen sich der Meister für seinen Drang zur Oper gleichsam einen Ausweg schuf. So eingeboren ist dieser Drang den deutschen Componisten, daß wiederholte Unglücksfälle auf der Bühne oft nicht hinreichen, ihn zu heilen. Schumann, dessen tiefe, grübelnde Innerlichkeit allem so fern stand, was der Bühneneffect fordert, hatte mit seiner „Genovefa" in Leipzig einen mehr als zweifelhaften Erfolg. Allein er hatte einmal von dem berauschenden Trank gekostet, und das Verlangen nach dramatischer Gestaltung ließ ihn nicht ruhen. Daher die zahlreichen Dramatisirungen von Balladen und poetischen Erzählungen, ein etwas zwitterhaftes Genre, das jedoch großen Farbenreichthum in der Ausführung zuließ, und überdies den Concert-Repertoires erwünschte Bereicherung zuführte. Nach dem Vorgang der früheren „Peri" folgten nacheinander „Page und Königstochter", „der Rose Pilgerfahrt", „Sängers Fluch", „der Königssohn" und andere, aus welchen eigentlich nur „Manfred" wahrhaft groß emporragt. Was die „vier Balladen" betrifft, so ist ihr Eindruck gemischter Natur. Alles wunderbar, was darin Stimmung, Decoration ist, vor allem also die Zwischenspiele des Orchesters und die einleitenden Chöre. Die Solopartien hingegen, die zu dieser elementarischen Stimmung die concreten Gestalten fügen sollten, sind ohne inneres Leben, krank, schattenhaft. Welch stimmungsvolle, tief erregte Landschaft in den zwei ersten Balladen, und welch schwache, verwischte

Staffage darin! So wenig herrscht der Gesang als bestimmende Melodie über dem ganzen Tongewebe, daß man zuweilen glauben könnte, Schumann habe die Textworte unter irgend eine begleitende Instrumentalstimme geschrieben. Wir erinnern an den Zwiegesang der Liebenden, an das Gespräch des Königs mit dem Pagen, der Meerkönigin mit der Nixe und dem Meermann, an die Worte der Prinzessin im letzten Stück u. s. w. Haben jemals zwei Liebende sich so peinlich melodielos gefreut? Ward der Jubelruf: „Ich wäre der seligste Mensch von der Welt"! jemals unmöglicher gesungen? Diese eigensinnige Weise, Solostimmen sangwidrig und unmelodisch zu führen, hatte sich in Schumann's späteren Werken zu deren Nachtheil festgesetzt. Haben wir dies unverholen bekannt, so können wir den übrigen Schönheitsreichthum des Werkes dankbar preisen. Wie reizend ist der frische Jägerchor, der wie grünes Laub sich um die Strophen der ersten Ballade windet, und der leisewogende Gesang der Meerfrauen! Letzterer mit dem später hinzutretenden Gesang des Meermannes, den Posaunen und Harfen so geisterhaft tragen, ist von unbeschreiblicher, unvergeßlicher Wirkung: er erhebt die dritte Ballade unter das Schönste, was Schumann je geschrieben.

Ein Curiosum darf man es nennen, daß C. M. v. Weber's Ouverture zu „Abu Hassan", ein allwärts bekanntes und vielseits auch wieder vergessenes Tonstück, hier als Novität vorgeführt wurde. „Abu Hassan" (1810) ist eine der kleineren komischen Opern Weber's, die dem „Freischütz" vorangingen, und deren Wiederaufführung der Componist später aus allen Kräften zu hindern suchte. Rasch und lustig, mit einem gewissen drolligen Pomp, zieht die Ouverture an uns vorüber; ihr Janitscharenlärm und die übrigen stereotyp gewordenen Charakterzeichen orientalischer Musik führen uns ohne Umweg in das Land der Turbans und krummen Säbel, zwischen welchen hie und da ein sanfter Blick aus verschleiertem Gesichtchen aufleuchtet. So unerheblich das Stück im Grunde ist, man fühlt sich doch von seiner naiven Frische und Anspruchslosigkeit heiter angeregt. Wem möchte dessen größere musikalische Kraft und Echtfärbigkeit entgangen sein, der es mit dem darauf folgenden Duett aus Wagner's „Fliegendem Holländer" verglich? Eine unglückliche Wahl; denn von den eigenthümlichen Reizen der ganzen Oper besitzt gerade dies Duett Senta's mit dem Holländer so gut als nichts. Wo diese Oper des schildernden Elements sich begibt, wo sie aufhört „Marine" und anfängt Musik zu sein, da stehen Wagner's Blößen in hellem Licht: die Armuth seiner Erfindung und das Dilettantische seiner Methode. Das Duett bietet nicht Einen bedeutenden Gedanken; ein hölzernes Pathos kämpft mit den von allen Seiten hereinschlagenden Wogen der Trivialität. Wäre das Musikstück nur etwas melodiöser, es könnte in der mittelmäßigsten Oper von Reissiger und Lindpaintner stehen; ja die bequem fortklopfende Begleitung dürfte der vielgereiste Holländer ohne weiters von seinen italienischen Fahrten mitgebracht haben.

Dreyschock.

Sechs Jahre sind verstrichen, seit Alexander Dreyschock in einer Reihe von glänzenden Concerten das Wiener Publicum zuletzt um sich versammelte. Die Erinnerung daran genügte, am verflossenen Sonntag den Musikvereinssaal in allen Räumen zu füllen und von Beifall wiederhallen zu machen. Ueber den berühmten Pianisten etwas Neues zu sagen, ist nicht leicht. Dreyschock bändigte sein Instrument schon vor einem Decennium mit einer Bravour, die keinen Rivalen kannte. Ein Fortschreiten in dieser Richtung war kaum mehr möglich, Dreyschock hätte denn anfangen müssen, mit der Faust zu spielen, wie wir das ja von einheimischen Bajazzos erlebt haben. In technischer Ausrüstung vollendet, war Dreyschock überdies in seiner künstlerischen Persönlichkeit schon damals so abgeschlossen, daß man prophezeien durfte, er werde, darin beharrend, kaum mehr neue Seiten entfalten. So haben wir denn in dem gewaltigen Tastenbeherrscher vollständig den Alten wiedergefunden, wir haben den Virtuosen wiedergefunden, dessen Kraft und Ausdauer das Maß alles Gewohnten übersliegt; den Virtuosen, dessen Gewalt in stürmischer Ton-Entfesselung nur seiner Zartheit im leisesten Verklingen gleichkommt; welcher Schwierigkeiten nicht blos „überwindet", sondern mit unfehlbarer Leichtigkeit sie jeden Augenblick improvisirt, verdoppelt, verzehnfacht, um sie dann spielend in Wohlklang zerflattern zu lassen. Die zuversichtliche Freude an dem Kampf mit Schwierigkeiten, ein wesentliches Element im Virtuosen, ist in Dreyschock recht eigentlich verkörpert. Sein hervorstechender Charakterzug ist strotzend gesunde Kraft. Das Kräftige, Stürmische, Glänzende beherrscht er unumschränkt; das Weiche, Zarte erreicht er. In seinem eigentlichsten Element wirkt Dreyschock überall, wo eine ungewöhnliche Kraft unter ungewöhnlichen Schwierigkeiten aufzuräumen findet: so in seinem „Wintermärchen", einem kräftigen Charakterstück, so in dem „großen Marsch mit Orchester". Letztere Composition ist etwas musivisch und nicht bedeutend an Erfindung; in dem, was sie dem Virtuosen zu leisten gibt, ist sie einzig. Die merkwürdigsten Specialitäten Dreyschock's, sein Octavenspiel, seine Terzen- und Sextenscalen wirken darin verblendend. Man würde sehr Unrecht thun, wollte man Dreyschock als bloßen Bravourspieler schätzen, er ist ein gründlich durchgebildeter Künstler, und so Bach- oder Beethovenfest wie Einer. Die Verbindung des Virtuosen mit dem guten Musiker hat er längst vollzogen, der weitere Schritt von diesem zum Poeten blieb ihm versagt. Wir fühlen nicht den warm aus dem Innern quellenden Strom der Empfindung, nicht das Rauschen des Adlerfittigs, der in eine andere Welt trägt. So spielt Dreyschock Chopin'sche Nocturnen zwar mit feinster technischer Vollendung, allein das Ganze spricht nicht mit Chopin's Stimme zu uns, es klingt fast wie eine Uebersetzung aus fremder Sprache. Wir hören die sorgsamste Anwendung aller Ausdrucksmittel und doch nicht den rechten Ausdruck.

Trotz aller objectiven Treue assimilirt sich eben das Innere des Spielers nicht mit dem Geiste des Componisten. Dieser Mangel eines unwägbaren letzten Etwas fühlt sich mit instinctiver Sicherheit, so schwer er in Worten darzulegen ist. Weit homogener als Chopin's, ist unserem Künstler die Musik Beethoven's. Das Es-dur-Concert spielte er mit sicherer Meisterschaft, die kräftigen oder glänzenden Stellen auch mit Schwung. Nur im Adagio vermißte man die echte Wärme, vielleicht umsomehr, als Dreyschock bei gefühlvollen Stellen durch mimische Aeußerlichkeiten eine Gemüthsbewegung anzudeuten liebt, die uns immer etwas mißtrauisch findet. Die Note behandelt Dreyschock auch hier mit einer bei seinen Collegen seltenen, musterhaften Treue; nirgends eine Spur virtuoser Willkür, überall Studium und Verständniß; aber auch hier manchmal jene dünne, innere Scheidewand zwischen dem Spieler und dem Tondichter, eine Scheidewand, die jedoch augenblicklich fällt, sobald das Stück an die Virtuosität appellirt. Größere Virtuosität ist kaum an dies Werk gewendet worden; ja so sehr war alles Einzelne zur Vollendung ausgearbeitet, daß dadurch der große, gleichmäßig das Ganze durchströmende Zug an Gewalt einzubüßen schien. In seinem letzten Concert brachte Dreyschock Beethoven's Cis-moll-Sonate. Das Adagio spielte er etwas kühl, doch schön im Klang; das Allegretto manirirt durch Nuancen, welche in dies anmuthige Stück eine fremdartige Dialektik hineinkünsteln; mit größter Energie bei weiser Mäßigung endlich der Finalsatz. — Der Ansicht, die ich nach Dreyschock's erstem Concert aussprach, habe ich nach seinem sechsten nichts Erhebliches beizufügen oder hinwegzunehmen. Dreyschock ist in seinem künstlerischen Wesen so rund abgeschlossen, daß der Besucher seinem Concertcyclen keine neuen Phasen, aber gewiß auch nicht die kleinste Enttäuschung zu gewärtigen hat. —

Vieuxtemps.

Ueber Vieuxtemps' erstes Concert ist zu berichten, daß seine großartige Virtuosität für die Wahl von lauter unerheblichen Salonstücken nicht gänzlich entschädigt habe. Dasselbe gilt von dem zweiten Concert, das lediglich in der „Teufels-Sonate" von Tartini ein etwas werthvolleres Stück, und damit zugleich den Höhenpunkt von Vieuxtemps' Bravour brachte. Den fast unerschwinglichen Triller im Finalsatz hatte Tartini bekanntlich im Traum vom Teufel erlernt, und beim Erwachen wieder zu spielen sich vergebens gemüht. Vieuxtemps spielte die Stelle so authentisch, daß gläubige Gemüther, der Herkunft dieser Sonate gedenkend, irre wurden, ob sie Beifall klatschen oder nicht lieber ein Kreuz schlagen sollten. Außerdem brachte er nur kleinere Stückchen und alles mit Clavierbegleitung. Wer jemals Vieuxtemps' großen, markigen Ton gehört, der denkt sich ihn am liebsten an der Spitze eines großen Orchesters. Diese orchesterzwingende Kraft, wie noch andere Charakterzeichen, hat Vieuxtemps mit Dreyschock gemein. Erwägt man,

wie viel mehr noch die Geige der vollen Begleitung bedarf, als das selbst orchesterartige Piano, so wird man das Bedauern des Publicums begreifen, daß Vieuxtemps nicht dem Vorbild Dreyschock's gefolgt und mit Orchester gespielt habe. Wie rührend schön das Bild auch sei: Vieuxtemps von seiner Gattin am Clavier begleitet; wie sittlich erhebend die Betrachtung einer Frau, die ihrem Manne so zärtlich gehorsam folgt, nur in echt weiblicher Unterordnung unter seinen souveränen Willen ihre Mission erkennend, — zur Abwechslung möchten wir doch einmal diese Illustration ehelicher Harmonie unterbrechen und den Mann im Kampf mit Männern sehen.

Seither hat Vieuxtemps auch eine „Quartettsoirée" veranstaltet. Vieuxtemps' ausgebildete Bravour und energische Auffassung konnten wir auch hier sattsam bewundern, doch nicht ohne zugleich überzeugt zu werden, daß die Schönheit seines Tones seit seiner letzten Anwesenheit viel eingebüßt habe. Unser Künstler hat gegenwärtig eine wunderliche Vorliebe für die allzuhäufige Anwendung des (natürlichen) Flautato, womit er das eigentliche Mark, die gesunde Schönheit des Gesanges untergräbt. Auf mehrere prachtvolle Töne pflegt einer jener flötenartigen zu folgen, die durch das schräge Streichen des Bogens auf dem Griffbrett erzeugt werden. Auch eine viel lockere Haltung des Bogens schien uns bei Vieuxtemps an die Stelle früherer Festigkeit getreten. Bei dieser Spielweise muß hin und wieder ein Ton von seiner haarscharfen Stufe abgleiten; wir vernahmen heuer, was früher bei Vieuxtemps nie zu hören war: unreine Töne. Wie ungern und zaghaft wir dieser Stimme Gehör gaben, die in uns flüsterte: Vieuxtemps sei nicht mehr der Alte, bedarf keiner Betheuerung. Die Stimme ließ sich nicht mehr übertäuben, als der Künstler aus dem Kreis leichterer Solostücke heraustrat, und oftgehörte Quartette unserer großen Meister uns wieder vorführte. Er erschien uns da wie ein großer Sänger, dessen wunderbares Organ durch die Zeit zu leiden beginnt. Sogar kleine Virtuosen-Koketterien, die Vieuxtemps sich im Quartettspiel früher nie erlaubte, fanden wir hin und wieder eingeschlichen. So in dem Schubert'schen D-moll-Quartett, das überhaupt an Wärme und Innigkeit manchen Wunsch unerfüllt ließ. Viel reiner glänzten Vieuxtemps' großer Ton und Styl, der lieber das Niedliche zur Kraft erhebt, als irgend ein Pathos in's Spielende herabzieht, in Mendelssohn's B-Quintett, namentlich dem Allegrettosatz. Des Großen und Schönen brachte Vieuxtemps überhaupt mehr als hinreichend, um ein Halbdutzend moderner Virtuosen damit zu betheilen; nur die hinreißende Wirkung, die er selbst vor Jahren auf uns übte, und die wir zu unsern schönsten Erinnerungen zählen, empfanden wir nicht wieder. Zahlreiche Verehrer Vieuxtemps', die ihn damals und jetzt hörten, haben das Gleiche an sich erfahren. Nachdem Vieuxtemps in voller Manneskraft steht, vermögen wir die Modificationen seines Spiels nur als Spuren einer langen, blendenden Virtuosen-Laufbahn zu begreifen. In der neuen Welt scheint einiges vom alten Vieuxtemps sich verflüchtigt zu haben. —

Nebst den genannten köstlichen Werken von Schubert und Mendelssohn, brachte Vieuxtemps' erste Soirée zwei andere, deren Wahl nicht glücklich heißen kann: ein Clavier-Trio von Haydn und eine Sonate für Viola und Piano von Rubinstein. Der Pianist Jaell soll sich äußerst widerstrebend der Vorführung des Haydn'schen Trios gefügt haben, und nur gegen das, wiederum von Vieuxtemps höchst ungerne geleistete Versprechen, die Rubinstein'sche Sonate darauf folgen zu lassen. So reichten Vergangenheit und Zukunft sich die Hände zu langweiliger Gegenwart. Haydn's leichtfließendes Trio gehört zu den Stücken, die man heutzutage nicht Virtuosen, sondern seinen Kindern zu spielen gibt. Einen peinlichen Gegensatz dazu bildete die geschmacklose Ueberladung der Rubinstein'schen Sonate, die ebenso arm an Erfindung ist, als trivial in den Ausflüchten, sie zu ersetzen.

Alfred Jaell.

Herr Alfred Jaell, gehört bekanntlich zu den Virtuosen, die Europa und Amerika erfolgreich mit Concerten überzogen haben, und sich eines gesicherten Rufes erfreuen. Dieser Ruf hat hier, namentlich was die technische Seite des Spiels betrifft, ehrenvolle Bestätigung gefunden. Zuerst müssen wir Jaell's schönen Anschlag rühmen, der weich und elastisch, dabei markig und großer Kraftäußerung fähig ist. Es that uns wohl, das Clavier wieder einmal herzhaft angreifen zu sehen, volle Accorde und markige Bässe zu hören. Dabei ist Herr Jaell keineswegs ein Tastenstürmer und Hämmerbrecher, er weiß Saiten und Ohren zu schonen. Bei einigen Fortissimostellen klang das Clavier schrill, aber in einer Art, die mehr auf einen Mangel des Instruments als des Spielers hindeutete. Der Concertgeber begann (gewiß zu allgemeiner Befriedigung) mit Schumann's geistvollem, hier schon eingebürgertem Es-dur-Quintett. Er spielte es durchaus klar, correct, verständig; meisterhaft im Scherzo, etwas behäbig im Andante und Finale. Wir hätten manchmal mehr Schärfe und Leidenschaft gewünscht. Herr Jaell gehört überhaupt zur glättenden Partei, zur Thalberg'schen Schule. Von letzterer hat er die aristokratische Ruhe und Eleganz, freilich auch die kühle, etwas oberflächliche Aeußerlichkeit. So viel sich von dem ersten Concert urtheilen läßt, ist Herr Jaell weniger berufen, tief erregend oder begeisternd zu wirken, als in anmuthiger Weise zu erfreuen und zu befriedigen. Er ist ein im besten Sinn angenehmer Spieler.

Eine unglückliche Wahl war die „Transscription aus Tannhäuser und Lohengrin", die nicht nur des musikalischen Interesses, sondern sogar der nöthigen Gegensätze entbehrt, und zum Schluß das heulende Finale der Tannhäuser-Ouverture unbarmherzig herunterpeitscht. Ein Kunststück ohne Zweifel, aber welch' zweifelhafter Gewinn, daß wirklich keine der geschleiften Zweiunddreißigstel ausbleibt,

wo man am liebsten hätte, sie blieben alle aus? Uns hat das erste Auftreten Jaell's mehr als seine späteren Concerte befriedigt. Nichts übersättigt so schnell, als die kleinen Salonstücke, Etüden, Transscriptionen u. dgl., welche für ihre Triller und Läufe eine längst nicht mehr vorhandene Theilnahme in Anspruch nehmen. Und diese Bravourstücklein sind ohne Widerrede der eigentliche Mittelpunkt der Jaell'schen Leistungen. Sie allein sind es, die er vollkommen und dem Anschein nach mit ganzer Lust spielt. Von seiner ungewöhnlichen und vielseitigen Virtuosität, Reinheit und Correctheit, kurz von all' den schönen technischen Vorzügen, die wir jüngst an ihm gerühmt, gab Herr Jaell womöglich noch glänzendere Proben; allein er gab auch noch triftigere Beweise, daß sein Spiel nicht eben weit über diese technische Region hinausreiche. Wir erinnern an den Vortrag der B-dur-Sonate (op. 22) von Beethoven. Was blieb unter den weichen Fingern Jaells zurück von dem stolzen Aufschwung des ersten Satzes, von dem ergreifend sehnsüchtigen Gesang des Adagio? Ein zierlich hinperlendes Klingen, das von der Eleganz des Virtuosen, aber nicht von dem männlichen Geist Beethovens erzählte. Mit sichtlicher Vorliebe und dabei mit übertreibender Bravour im Tempo behandelte Herr Jaell alle Stellen dieser Sonate, die irgend etwas für den Virtuosen abwerfen. Das Feurige wurde concertmäßig, das Einfache flach und gleichgiltig. Man wandelt nicht ungestraft unter Bravour-Polkas. Eine bessere Wahl vom virtuosen Standpunkt waren die Lißt'schen „Préludes“ für zwei Pianos. Die Bearbeitung dieser „symphonischen Dichtung“ (welche bekanntlich im Vorbeigehen das ganze menschliche Dichten und Trachten schildert), erfordert zwei tüchtige Virtuosen, die denn freilich manchen wahrhaften Claviereffect dieser Symphonie in concertantester Weise an die rechte Stelle bringen. Im Ganzen zeigt jedoch dieses farblose Daguerreotyp die Armuth und Gezwungenheit der Erfindung noch augenfälliger, als jede Orchester-Aufführung.

Clavierconcerte und kein Ende.

Die Zeit, wo ein fertiger Pianist sich wie einen seltenen Vogel konnte sehen lassen, ja eines Raubes an der Menschheit sich anklagen durfte, wenn er es unterließ, Stadt um Stadt mit Clavierspiel zu überziehen, diese Zeit hat sich bereits vor einiger Zeit empfohlen. Die Nachfrage nach Clavier-Virtuosen ist längst im Abnehmen, während das Angebot, trotz Rau und Roscher, im selben Maß zu wachsen scheint. Was wollen sie doch, die vielen pianisirenden Jünglinge und Jungfrauen, daß sie von den Straßenecken so heftiges Annoncenfeuer auf den arglosen Spaziergänger geben? Leise Angst überkommt mich bei all diesen unschuldig weißen Namen: zuerst um mich, dann aber weit mächtiger und trüber um sie selbst! Hoffen sie wirklich, zahlende Sterbliche herbeizulocken, und mit Clavierspiel ein Publicum zu begeistern, das selbst fast aus lauter Clavierspielern besteht? Erblicken

sie wahrhaftig noch in dem Virtuosenthum eine glänzende Ausnahmsstellung, heutzutage, wo ja die halbe Bevölkerung Europas die galoppirende Virtuosität hat? In bitterem Ernst gesprochen: der Anblick vieler Virtuosenzettel stimmt traurig. Es stimmt traurig, daß noch immer so viel junge Leute ihre Zeit, ihre Kraft, ihr kleines Vermögen, ihre höhere Bildung aufopfern, um die Fertigkeit auf einem Saitenkasten sich zum Lebenszweck zu machen. Sie wenden ihr Dasein an einen gesunkenen Geschäftszweig, erzeugen Mittelgut eines Artikels, der nur in höchster Vollkommenheit Abnehmer findet. Mit dem Erwerb einer kleinen, hübschen Fertigkeit treten sie an die Oeffentlichkeit, die nur noch vor der äußersten technischen Vollendung Respect hat. Und selbst vor ihr nicht mehr. Wer nicht neben und vor aller Technik den wahren künstlerischen Adel mit zur Welt gebracht, eine hochgesteigerte Fähigkeit, musikalisch zu denken und zu fühlen, wird er denn, und sei er der gelenkigste der Akrobaten, noch gesucht und gefeiert? Vielleicht acht Zehntheile der jungen Freiwilligen, so alljährlich auf Clavieren gegen das Publikum einsprengen, werden nicht Generale in ihrer Kunst, sondern Kanonenfutter der Saison. Bald wird der Traum von Gold und Lorbeern ausgeträumt sein, und die auf den Höhen des Lebens zu schaukeln hofften, wir sehen sie als dunkle Ehrenmänner von Haus zu Haus gehen, den Virtuosenstoff jüngeren Generationen einzuimpfen. Vor etwa 30 Jahren klagte Gutzkow, daß die Bildung von Tausenden (namentlich des schöneren Geschlechts) in ihrem Bischen Clavierspiele bestehe. Seither ist die Zeit noch um ein gutes Stück ernster geworden. Spielt weniger Clavier, lernt etwas!

Kammermusik.

Dreyschock und Beethoven's C-moll-Trio. — Rubinstein: Quartett. — Spohr: Doppelquartett. — Beethoven: A-moll-Quartett. — Schumann: Spanisches Liederspiel.

Dreyschock spielte in Hellmesberger's zweiter Soirée das C-moll-Trio op. 1 von Beethoven. Nur so lange man die Leistung nicht gehört, mochte man sich über die Wahl eines Stückes verwundern, das bekanntlich selbst von bescheidenen Dilettanten ganz anständig bewältigt wird. Dreyschock wollte uns zeigen, wie ein Meister „leichte Sachen“ spielt. Mit dem schwierigsten Stück, vielleicht mit der größten Sonate Beethoven's, hätte er uns kaum eine reinere Herzensfreude machen können. Durch ihre leichte Ausführbarkeit sind die früheren Werke Beethoven's ausschließliches Eigenthum der Dilettanten geworden: diese anscheinend so kleine Auslage einmal mit einem solchen Capitel von Technik bestreiten zu sehen, gehört zu den auserlesensten Genüssen. Diese Fülle von Ton bei so scharfer Trennung aller Tonglieder, diese reizenden Abstufungen der Klangfarbe, bei so echt künstlerischer Auffassung des Ganzen, — sie hätten kaum glänzender sich

entfalten können, als grade in jenem bescheidenen Trio. Das eigenthümlich Plastische von Dreyschocks Spiel trat, wie kaum früher, hervor: jeder Ton schien wie in Stein gehauen. — Der ausgebildete Anschlag wird dem echten Claviervirtuosen, was dem Sänger die vollendete Stimmbildung. Wenn Jenny Lind eine einfache Scala sang, war ihr dies im Grunde ebensowenig nachzumachen, als die schwerste Bravour-Arie. Geradeso dürfte Dreyschock im Vortrag des kleinen C-moll-Trios nicht mehr Rivalen finden, als etwa in der Lißt'schen Rhapsodie. — Als Novität wurde am selben Abend ein handschriftliches Streich-Quintett von Rubinstein vorgeführt. Was wir nach einmaligem Hören darüber sagen können, ist nicht eben vortheilhaft. Die Composition ist spröde, trocken, von einer gewissen impotenten Verständigkeit, nicht arm an interessanten Schachzügen, aber arm an musikalischen Ideen. Sie besitzt die negativen Vorzüge der geschickten Arbeit und des Fernseins von Trivialitäten; Rubinstein selbst hat uns aber durch mehr als Eine Composition zu größeren Ansprüchen berechtigt. Fast scheint es, als machte seine unbändige Productivität ihn schnell altern: in dem neuesten Quintett hat er nichts Eigenes mehr eigenthümlich zu sagen, er spricht ein gebrochenes Beethovenisch.

Wie jugendfrisch erscholl neben diesem Jünglingswerk der Abschiedssang des ergrauten Beethoven! Sein Quartett in F (op. 135), das kürzeste, klarste und frischeste aus seinem geheimnißvollen Spätherbste, wirkte allgemeiner als je mit wahrhaft unwiderstehlicher Naturkraft. In Spohr's drittem Doppelquartett in E-moll spielte Hellmesberger mit ungemeiner Grazie und Leichtigkeit die erste Violine, welche, in den hellsten Vordergrund gestellt, die anderen sieben Instrumente mehr wie einen gefälligen Hofstaat, denn als ebenbürtige Genossen um sich versammelt. Die Composition blickte uns mit freundlichen, aber gealterten Zügen an; noch mehr sind Schmuck und Zierrath rococco geworden. Von allen Violinspielern mit Vorliebe gespielt und gehört, bietet dies Doppelquartett einem Publicum, das seit zehn Jahren sich vorwiegend mit Beethoven, Mendelssohn und Schumann beschäftigt hat, nur mäßige Erhebung. Spohr erscheint uns darin wie einer jener alten Diplomaten, denen das feinste Benehmen zur Gewohnheit geblieben ist, während die geistige Kraft bereits abnimmt. Die Gedanken, die er ausspricht, wiederholt er vier- bis achtmal und kann an liebenswürdigen Artigkeiten, die ihm gelungen, sich selbst nicht satthören. Warum wir ihm trotzdem gerne folgen? Weil, was er äußert, sein unbestreitbar Eigenthum ist, und den Ausdruck einer feinen, gesicherten Bildung trägt. Der Vortrag des Mendelssohnschen F-moll-Quartetts war zart, aber etwas kleinlich; die pathetische Klage des Adagio wurde in's Schmachtende gezogen und so manches in dem schönen Werke verwinzigt. In solchen Aufgaben tritt Hellmesberger's Zug zum Sentimentalen, und die damit zusammenhängende Gewohnheit, möglichst viel auf den tieferen Saiten zu spielen, stark in den Vordergrund.

Die Bösendorfer'schen Soiréen, die freilich in der Ausführung selten

auf gleicher Höhe mit dem Programm stehen, erwähnen wir einer Composition wegen, welche bruchstückweise dort zum erstenmal vorgeführt wurde. Wir meinen Schumann's „spanisches Liederspiel.“ Dieser wenig bekannte reizende Cyclus besteht aus zehn Gesängen, theils einstimmigen, theils Duetten, Terzetten und Quartetten. Die Gedichte sind der Geibel'schen Uebertragung „spanischer Volkslieder“ entnommen, und mit Rücksicht auf den musikalischen Charakter sinnig zusammengestellt. Das innere Band, das diese Lieder untereinander festhält, ist der echt spanische Romanzenton; denn mit merkwürdig feiner Anempfindung hat Schumann seine Musik in die eigenthümlichen Localfarben getaucht, welche Poesie und Musik der Spanier kennzeichnen. Ein süßer, berauschender Duft, wie aus Flieder- und Jasminlauben, athmet aus diesen Gesängen. Kühne, glänzende Gestalten schreiten an uns vorüber, einander umwerbend in leidenschaftlicher Galanterie und seltsam stolzem Tändeln. Sie singen Liebeslieder, aber ein eigenthümlich aufrechtes klangvolles Pathos mildert die Gluth der Leidenschaft. Dabei sind die musikalischen Formen fein gerundet, anmuthvoll, und drängen bei aller Beweglichkeit nirgends ins Dramatische. Zu dem Klarsten und Freundlichsten gehörend, was Schumann zu guter Stunde schuf, bietet das „Liederspiel“ dem Hörer nur Freude ohne Qual. Schumann selbst hat seinem „spanischen Liederspiel“ (op. 74) eine zweite Reihe „spanischer Liebeslieder“ mit vierhändiger Clavierbegleitung folgen lassen (op. 138), die weniger ursprünglich, doch gleichfalls reich an Geist und Empfindung sind. Die Aufführnng eines dieser Liederspiele wäre eine dankbare Aufgabe für unsere Singvereine, denen Abwechslung des vollen Chors mit kleineren mehrstimmigen Sätzen nur erwünscht sein kann. Was Clara Schumann im vorigen Winter zu erreichen sich vergebens bemühte, die Aufführung des spanischen Liederspiels, wäre heuer wenigstens theilweise und vor kleinerem Kreise gelungen. Die Veredlung der Concertprogramme in ihrem instrumentalen Theil zieht, langsamer zwar aber unwiderstehlich, auch eine bessere Richtung der Gesangsvorträge nach sich. Schon finden sich Sänger, denen die Kunst höher steht als ihre Eitelkeit — in ihrer Hand wird es liegen, die oft mißachtenden „Ausfüllnummern“ eines Virtuosen-Concertes zu dessen „Hauptnummern“ zu machen.“

1860.

Schumann's Faust-Musik (3. Abtheilung.)
Lißt's „Entfesselter Prometheus".
Händel's Timotheus und Israel in Egypten.
Orchester-Concerte: Es-dur-Symphonie von Schumann.
Maurerische Trauermusik von Mozart.
Schubert's Reitermarsch u. Clavierphantasie, orchestrirt v. Lißt.
Vier Symphonie-Fragmente von Schubert.
Concertstück für Piano und Orchester von Volkmann.
Ouverture „Die Abencerragen" von Cherubini.
Symphonie in B-dur von N. Gade.
Elegischer Gesang von Beethoven.
Chorvereine: Die Singakademie, Seb. Bach, Schumann u. A.
Schumann's Ballade „Der Königsohn." Gesänge v. Schubert.
Kammermusik (Schumann, Schubert, Rob. Volkmann und W. Bargiel.)
J. Stockhausen. („Die schöne Müllerin" von Schubert.)
Virtuosen: Hanns von Bülow und Friedr. Boscowitz.

Scenen aus Goethe's „Faust“, von Robert Schumann.

Schumann's „Faust“-Musik hat uns beim Studium der Partitur, im Verlauf der Proben und endlich in der Aufführung selbst Stunden erhebenden Genusses bereitet, wie wir sie in jüngster Zeit nur dem „Manfred“ desselben Tondichters verdankten. Beide Werke zählen zu jenen verklärten, verklärenden, welche dem Kritiker die Freude an seinem Beruf wiedergeben können, — falls sie ihm nicht die Feder aus der Hand winden. Wir haben hier allerdings nur den dritten Theil des ganzen Schumann'schen Werkes im Sinne, also den Abschluß einer Scenenreihe, welche man nur mit äußerst gemischten Empfindungen kennen lernt. Die Entstehungsgeschichte der Composition gibt über deren innere Widersprüche die beste Aufklärung. Im Jahre 1844 war es, als Schumann sich von dem zweiten Theile des Göthe'schen „Faust“ mächtig angeregt fühle. Er componirte daraus zuerst den Schlußchor („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß“), also gleichsam das zusammengefaßte Resultat, die geistige Summe des ganzen uns vom Dichter vorgeführten Mysteriums. Sodann schritt Schumann, ohne seine erregte Stimmung abkühlen zu lassen, an die Bearbeitung des ganzen Mysteriums selbst. So entstand in Schumann's kräftigster Epoche, in der Zeit der „Peri“ und der ersten Symphonie, diese „Verklärung Faust's“, die jetzt den dritten Theil eines „Faust“-Cyclus bildet. Ziemlich lange danach, wahrscheinlich erst nachdem die „Verklärung“ im Jahre 1849 bereits in einigen Städten gegeben war, fühlte sich Schumann veranlaßt, auch andere Scenen aus Goethe's Gedicht in den Bereich seiner Illustration zu ziehen. Er componirte zunächst aus dem zweiten Theil: den „Sonnenaufgang“ (Ariel), „die vier grauen Weiber“, „Faust's Erblindung“ und „Faust's Tod“. Diese vier Nummern bilden die zweite Abtheilung bei Schumann, welche noch reich an bedeutenden, ja genialen Stellen, doch schon an Ursprünglichkeit und Kraft hinter der „Verklärung“ entschieden zurücksteht. Ohne Vergleich schwächer, ja in solcher Nachbarschaft geradezu betrübend, ist die (zuletzt componirte) „erste Abtheilung,“ nämlich die Ouverture und drei Stücke

aus dem ersten Theil des Goethe'schen Dramas: „Scene im Garten", „Gretchen vor dem Madonnabild" und „Scene im Dom". Wir besitzen somit in Schumann's „Faust" einen Compositionen-Cyclus aus weit getrennten Entstehungszeiten und von sehr ungleichem Werth. Er reproducirt ganz merkwürdig das Verhältniß der beiden Theile von Goethe's Dichtung, nur in umgekehrter Ordnung. Goethe stellte neben die herrlichste Blüthe seiner Jugendkraft „als Fortsetzung" die kühle Reflexion des behäbigen Alters, neben den Quell ursprünglichster Poesie den anspruchsvollen, künstlichen Abzug von Allegorien; er stellte, mit Einem Wort, neben den „ersten" und einzigen Theil des Faust — den „zweiten". Bei Schumann verhält es sich umgekehrt, so daß die allegorischen und mystischen Scenen des zweiten Theils das spontane Product musikalischer Schöpferkraft sind, während jene des ersten Theils die späte Nachlese eines zu Tode ermüdeten Geistes bilden.

Das vollkommenere Gedicht lockt nicht immer die köstlichere Musik. Wo der Musiker noch eine Mission vorfinden soll, da mußte der Dichter immer etwas zu sagen übrig lassen, ein Unausgesprochenes, Unausgefühltes. Gebilde, wie die Gartenscene im „Faust", sind in sich zu vollkommen, um Musik zu vertragen. Welcher Componist der Welt könnte die Gestalt Gretchens noch lieblicher, die Rede Faust's noch bedeutsamer machen? Auch Schumann scheiterte hier. Nur mit Trauer betrachten wir in seiner „ersten Abtheilung" dies ruhelose Moduliren, dieses ausdrucklose Auf- und Niedersteigen der Stimmen, welche uns Gretchen und Faust vorstellen sollen. Destomehr musikalisches Element trägt hingegen der — poetisch so viel tiefer stehende — zweite Theil des Goethe'schen Gedichts! Man muß entweder unbedingter Goethe-Anbeter sein, oder Philosoph oder Musiker, um sich für diesen zweiten Theil zu begeistern. Viele Scenen des Gedichts sind ohne Musik kaum denkbar*); der Schluß (Faust's Verklärung) bleibt ohne sie wenigstens unvollständg, eine Seele ohne sichtbaren schönen Leib.

Vergegenwärtigen wir uns rasch den Zusammenhang**). Faust soll im zweiten Theil sich durch größere, bedeutendere Verhältnisse durcharbeiten. Eine Reihe großer Welterscheinungen, Hof und Staat, Diplomatie und Krieg ziehen an unserem Blick vorüber. Faust findet auch hier hohle, leere Verhältnisse, die ihn unausgefüllt lassen. Volle Befriedigung, wenn auch rasch vorübergehende, genießt Faust erst auf dem classischen Boden der idealen Schönheit, in dem Anblick der griechischen Helena. Mit dem Entschwinden dieses idealen Scheines ist Faust der wirklichen Welt wieder zurückgegeben. Die Zeit des Genießens und Träumens ist für ihn vorüber; er sucht Nützliches, Fruchtbringendes zu schaffen. Mit Hilfe der ihm dienenden Geister ringt er ein unbewohntes Land den verheerenden Elementen ab und macht es urbar. Er verflucht den Bund mit dem Bösen, und wünscht

*) Der Elfengesang, der Maskenzug, die Strophen der Gärtnerin, des Olivenzweigs u. s. w., die Aufforderung der Pulcinelle, des Knaben Lenker, des Pluto ꝛc.

**) Vergl „Goethes Faust", von Dr. Karl Köstlin; Tübingen 1860.

sich in ein einfach menschliches Dasein zurück; dazu ist es jedoch zu spät, Fausts Laufbahn ist abgeschlossen. Die „Sorge“ beraubt ihn des Augenlichts, der „Tod“ tritt an ihn heran. Mephisto lauert auf Fausts Seele, welche ihm, dem Vertrag gemäß, gebührt. In dem Kampf um die Seele des Helden werden die Teufel verjagt durch die „Flammenkraft der himmlischen Rosen“, welche (mittelalterlicher Allegorie gemäß) die Engel von Oben herabbringen, um damit Fausts Seele zu reinigen. Faust ist gerettet. Sein „Unsterbliches“ kann nicht verloren gehen, denn es gibt eine ewige Schönheit und eine ewig verzeihende Liebe (beides personificirt in der „Mater gloriosa“), welche als „Ewigweibliches“ den Sünder „hinanzieht“. Um die Madonna gruppiren sich der „Pater extaticus“ und „Doctor Marianus“, in welchen sich der ascetische Buß- und Liebesschmerz des Mittelalters verkörpert, die Engel, die Seligen und andere Himmelsgestalten der katholischen Theologie.

Der Tondichter, der an den Schluß dieses Gedichtes herantritt, wird sich wenig um die schweren Bedenken kümmern, die sich gegen den ganzen Vorgang erheben lassen*). Er findet in dieser Schlußscene geradezu den fertigen Text zu einem lyrischen Oratorium. Die Musik, die übersinnlichste der Künste, vermag allein diese lichtumflossenen Gestalten fester zu bannen, und den scenisch unmöglichen Vorgang gewissermaßen zu verkörpern. Der zitternde Dämmerschein der Musik macht uns ein Mysterium lieb und verständlich, das in der scharfen Klarheit des gesprochenen Wortes sich uns fremdartig gegenüberstellt. Selbst sprachlich Störendes, wie die lateinisirenden, den Kirchenhymnen nachgebildeten Wortverschränkungen, verschwindet unter der reinigenden Fluth der Tonwellen. Richard Wagner stellt in seinem neuesten „Sendschreiben an einen französischen Freund“ die unglaubliche Behauptung auf, es gebe für die Poesie nur zwei mögliche Wege: sie müsse entweder vollkommen abstracte Philosophie werden, oder aber sich gänzlich mit der Musik vereinigen. Wüßten wir nicht, daß Wagner dabei an seine eigenen Operntexte gedacht hat, es hätten ihm bei diesem Paradoxon Reminiscenzen aus dem zweiten Theil des „Faust“ vorschweben können. Die abstract reflectirenden und die halb musikalischen Partien darin wären nach Wagner die eigentlichen Musterbeispiele wahrer Poesie. Was die „halbmusikalischen“ betrifft, wie die Verklärungsscene, so gehört übrigens mehr als man denkt dazu, sie ganz musikalisch zu machen. Es bedurfte eines außerordentlichen und eigenthümlichen Talents, um dem Gedicht jene volle und reine Ergänzung zu schaffen, welche es von der Tonkunst erwartete. Wir glauben, es bedurfte geradezu Robert Schumann's. Nur ein Tondichter, in dem die künstlerischen Elemente gerade so und nicht anders gemischt waren, konnte sich an das hohe Räthsel dieser „Faust-Verklärung“ wagen. Schumann hat es in bewunderungswürdiger Weise gelöst. Gleich der erste Chor — „Waldung, du schwankst heran“ — stellt die Grundfärbung des Ganzen, diese stille, dabei doch etwas fremdartige Seligkeit, mit einigen Meisterstrichen fest.

*) Am schlagendsten sind diese Bedenken von Vischer ausgeführt, der überhaupt an dem ganzen zweiten Theil des Goethe'schen „Faust“ die schärfste Kritik geübt hat.

Mit ruhigen tiefen Athemzügen trinken wir die ungewohnte, erquickend reine Luft. Das charakteristische, aber etwas monotone Tenorsolo des „Pater extaticus“ blieb bei der Aufführung weg. Etwas belebter in Melodie und Rhythmus ist das folgende Baßsolo mit dem ausdrucksvollen Schluß: „O Gott, beschwicht'ge die Gedanken!“ Von hier an wird die Musik immer reicher, klarer, inniger. Ein überaus anmuthiger Gesang der „seligen Knaben“ mündet in den jubelnden Chor „Gerettet“, von welchem sich wieder ein zartes Sopransolo („Diese Rosen“) reizend abhebt. Die Hymne des „Doctor Marianus“ (mit Harfenbegleitung) — mehr weich und innig als enthusiastisch — bereitet die gehobene Stimmung für den Chor „Dir, der Unberührbaren“ trefflich vor. Es folgt der Gesang der Büßerinnen. Diese in schlichten Viertelnoten absteigende, tief herzliche Weise, in welche sich Gretchens wundervoll verklärte Bitte mischt, dünkt uns die Perle des Ganzen. In mystischen Schauern verklingen die begnadigenden Worte der „Mater gloriosa“. Da setzt mit imposanter Wucht unter dröhnendem Posaunenklang der Schlußchor ein: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß“, und beflügelt sich erst bei den Worten „Das Ewigweibliche zieht uns hinan“ zu triumphirendem Aufschwung.

Ein tieferes Eingehen in die musikalischen Einzelheiten ist hier nicht möglich. Nur auf einen besonderen, das ganze Werk adelnden Vorzug möchten wir noch hinweisen. Es ist dies die merkwürdige Mäßigung und Schlichtheit im Ausdruck. Wenn irgend ein Gedicht geschaffen ist, den Componisten zu unnatürlicher Exaltation zu verleiten, so ist es wohl diese Verklärungsscene. Welchen modernen Tondichter hätte hier nicht das Gefühl der Unzulänglichkeit zu den gewagtesten Experimenten in Harmonie und Instrumentirung, zu fremdartigster Verkünstelung des Gesanges verführt? Stellen wir uns vor, wie etwa Wagner oder die Weimarischen das „Unbegreifliche“ ausmalen würden! Schumann hingegen vermeidet mit solchem Zartgefühl alles Unschöne und Maßlose, daß er selbst die zerhackten Ausrufe des Pater Extaticus in das Gleichmaß einer stillen, gefaßten Gluth auflöst. In den Engelschören keine Spur äußerlichen Geflimmers oder Gepränges. Alles herzlich, warm und einfach. Die Versuchung, dem Gedicht von seiner glänzenden Außenseite beizukommen, lag Schumann fern. In seinem Herzen ließ er es warm werden, und gab uns sodann statt einer transcendentalen Triumphscene ein Stück seines tiefsten, eigensten Fühlens. Wenn es die beste Aufgabe des Oratoriums ist, das Göttliche als ein Menschlichschönes und Gemüthvolles darzustellen, so hat Schumann hier verrathen, in welch schönem, hohem Sinn er Oratorien-Componist geworden wäre.

Lißt's „Prometheus.“

Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte in ihrem dritten Concert Lißt's Ouverture und Chöre zu Herders „entfesseltem Prometheus“ zur Aufführ-

rung. Dies Werk versetzt uns, die wir gern zu den persönlichen Verehrern dieses bedeutenden und liebenswürdigen Mannes zählen, leider abermals in die Nothwendigkeit, gegen seine Compositionslust zu protestiren. Wie alle größeren Werke Lißt's, ist auch „Prometheus" eine traurige Allianz der Erfindungslosigkeit mit dem Raffinement. Ein beständiges Suchen und Nichtfinden, lauter Effecte und doch kein Effect. Schon die Ouverture ist nur eine interessant orchestrirte Folter, auf welcher der Hörer geistreich gemartert wird. Die Chöre bieten hin und wieder Lichtpunkte, kommen jedoch, vom Orchester fortwährend unterbrochen und überwältigt nirgends zu einheitlicher Entwicklung. Das Anziehendste sind auch hier einige neue Orchester-Effecte, die meist ins Gebiet der musikalischen Malerei fallen, die Sicheln und Sensen im Schnitterchor, das Heulen des Orkans u. d. gl. Dem „Prometheus" Lißt's fehlt einfach der prometheische Funke: mag er noch so verschiedenes und seltenes Material aufthürmen, es will nirgend brennen.

Wir machen kein Hehl daraus, daß kleine geniale Details und tiefsinnige Intentionen, welche den Mythus zu interpretiren trachten, uns die fehlende musikalische Schöpfungskraft nicht entfernt ersetzen können. Zum größten Theil ist Lißt's Composition vollständige Unmusik. Ja, wir bekennen, daß die außerordentliche Prätension, mit welcher diese unsangbaren, inhaltslos aufgeblähten Chöre auftreten, allmälig eine erheiternde Wirkung auf uns übte. Es erging uns wie Gutzkow beim Anhören der Lißt'schen „Dante-Symphonie"; ihm erschien die musikalische „Hölle" Lißt's statt grauenhaft immer nur komisch, so daß er sie mit jenen Teufeln in genähten Säcken verglich, die am Schluß des „Don Juan" regelmäßig Lachen erregen. Da uns die Partitur des „Prometheus" fremd ist, müssen wir es bei dieser Schilderung des Total-Eindrucks bewenden lassen. Fragt man uns nach der Wirkung der Lißt'schen Musik auf das Publikum, so fühlte dieses von den (laut Programm) darin illustrirten Zuständen jedenfalls die drei letzten sehr lebhaft mit: „Leid", „Ausharren" und endlich „Erlösung". Es glich dabei selbst einem anständig duldenden Prometheus, dem ein musikalischer Geier zwar nicht in die Leber, aber desto tiefer in's Ohr hackt. Nach jedem Abschnitt gab ein Dutzend specifisch organisirter Sterblicher eine kühne Applaussalve, und damit das Zeichen — zu allgemeinem Zischen. Ohne diese Eifrigen (die auf Talleyrand's Mahnung „Surtout point de zèle!" allzusehr vergessen hatten) wäre die vornehme Leiche ohne Zweifel in feierlichster Stille zu Grabe getragen worden. Was die Gesellschaft der Musikfreunde bewegen mochte, auf das umfangreiche Werk, dessen Mißerfolg nach der ersten Probe vorauszusagen war, Mühe und Kosten zu verwenden, ist uns nicht bekannt. War es die allerdings löbliche Absicht, das Publicum mit einem neuen Werke Lißt's bekannt zu machen, so würde man sie mit der Mehrzahl der „symphonischen Dichtungen" weit angenehmer erreicht haben. Diese sind wenigstens kurz und von glänzender Aeußerlichkeit. Lißt's Pegasusritt auf der Menschenstimme hätte dem Publikum und noch mehr den fleißigen Mitgliedern des

„Singvereines" erspart bleiben können, da doch letzterer, so viel uns bekannt zum Vergnügen zusammen zu treten pflegt.

Auf Lißt's „Prometheus" ließ die Gesellschaft der Musikfreunde unmittelbar und ganz allein Mozarts G-moll-Symphonie folgen, — ein so imposanter Einfall, daß er uns des Dichters Wort „Wär die Idee nicht so verflucht gescheit" u. s. w. auf die Lippen drängte. — Wollte die Direction ihre eigene Wahl ironisiren? Oder sollte das von der neudeutschen Partei aufgestellte oberste Axiom, daß „Lißt der Mozart unserer Zeit" sei, praktisch erwiesen werden? Gleichviel; es ereignete sich der unerhörte Fall, daß nach den ersten vier Takten der allbekannten Symphonie das ganze Publikum in jubelnden Beifall ausbrach. Wenn dies eine Demonstration war, so ist sie wenigstens nicht beabsichtigt gewesen. Jeder Anwesende muß bezeugen, daß die Freude über Mozart's Töne vollkommen spontan, frisch und unwillkührlich hervorbrach. Wir, und viele mit uns die gegen dies anmuthige Werk schon abgestumpft sind, genossen es am Sonntag mit neuem entzückenden Behagen. Es war Allen, als würden in einem qualmerfüllten Saal plötzlich die Fenster weit geöffnet und herein ströme Duft und Kühle des erquickenden Frühlings.

Händel's „Timotheus" und „Israel in Egypten."

In kürzestem Zeitraum bekamen wir nacheinander zwei Händel'sche Oratorien zu hören: „Israel in Egypten" und „Timotheus". „Israel in Egypten" verfällt einer großen Monotonie schon durch den Inhalt, den die complette Schilderung aller egyptischen Plagen bildet. Neben der strotzenden Kraft der Chöre erscheint die Mehrzahl der Arien steif und uncharakteristisch; hingegen schlägt das herrliche Soloquartett: „Der Nacht düstere Schleier sinken auf das Land, wieder manchen Chor. „Timotheus" oder „Alexanders Fest" hat einen frischeren musikalischen Zug als „Israel", und findet im Gedichte wenigstens einzelne Situationen vor, deren Inhalt und Färbung das rein menschliche Interesse wärmer berührt als die „egyptischen Plagen". Als Ganzes ist freilich Drydens „Alexanders Fest" (1697 gedichtet) so unglücklich als möglich, geschraubt in der Diction, in der Form ein Mischling vom Oratorium und Cantate. Ueberdieß ist der Zusammenhang je weiter desto unverständlicher, bis endlich das Hereinschneien der heiligen Cäcilia in die Griechenwelt ihn völlig auseinandersprengt. Händel ist am größten und natürlichsten in der Belebung biblischer Gestalten, deren patriarchalische Weihe und religiöse Kraft in seinem Styl die treueste Färbung gefunden hat. Händel vor Allem in seinem „Verhältniß zum classischen Alterthum" zu bewundern, ihn hierin Shakespeare und Goethe zu vergleichen, und seine Griechenwelt der Gluck'schen entgegenzuhalten, als das Richtige dem Falschen — das kann wohl nur der befangene Enthusiasmus des gelehrten Chrysander. Eine besondere Charakteristik des classischen Alterthums vermögen wir im „Timotheus" allerdings nicht wahrzu-

nehmen, wohl aber eine imposante musikalische Fülle und Macht, welche das Werk theilweise zu den vollendetsten des Meisters reiht. Wie erschütternd hallt der Trauergesang: „Seht an, den Perser,“ oder der Donnerchor „Brich die Bande seines Schlummers!“ Auch die Arien können wir zum Theil rückhaltslos oder doch ungetrübter genießen, als in anderen Werken dieses Meisters. Der contrapunktische Styl von Händels Arien erscheint uns (wie schon Nägeli aussprach) heutzutage nicht mehr der richtige. Die Stimme herrscht darin nicht als die singende Seele des ganzen Tongewebes, sie besitzt an demselben nur den ihr contrapunktisch zugemessenen Antheil. Der Baß trägt sie nicht, sondern führt, gemessen auf- und absteigend, ein selbstständiges Leben; die Streich-Instrumente herrschen mit, und so wirkt die Composition zum Nachtheil der Stimmwirkung instrumentalisch. Händel liebt es, das schönste Gesangmotiv nach zwei oder vier Takten abzubrechen und dem Orchester die Fortsetzung zu überlassen. Wie reizend beginnt die erste Arie ein „Timotheus: Selig Paar!“ und wie bald wird durch die Zwischenspiele der Geigen und die rein instrumental gedachten langen Solfeggien des Sängers dieser Reiz abgestreift. Noch auffallender ist dieses Verhältniß in der Arie „Der König horcht mit stolzem Ohr“, deren contrapunktische steife Beweglichkeit das gerade Gegentheil des echten Gesangstyls bildet. In der Sopran-Arie Nr. 9 berührt uns die auf gleichem Princip beruhende endlose Wiederholung der Worte „er seufzt und blickt, und blickt und seufzt“ geradezu komisch. Sie weist uns zugleich am augenscheinlichsten das zweite Element auf, das uns Händels Arien entfremdet: es ist der Mangel einer schärferen Charakteristik. Wir können in den letztgenannten Arien wohl einen meisterhaften harmonisch-contrapunktischen Satz erkennen, aber nimmermehr die Begeisterung eines Königs, der „sich ein Gott dünkt“, oder die auftosende Gluth seiner Sinnlichkeit. Der Tenor-Arie „Krieg, o Held, ist Sorg' und Arbeit“ könnte man fast einen Buffotext unterlegen. Unsere Zeit ist an ein ungleich feineres Anschmiegen des Gesangs an den Text gewohnt, wie denn auch die Musik in der scharfen Ausgestaltung des Charakteristischen seit Händel die erheblichsten Fortschritte gemacht hat. Neben dieser überwiegenden Zahl contrapunktisch gedachter Arien finden wir freilich bei Händel eine zweite davon verschiedene Gattung Arien, in denen Wort und Ton Eins sind, und der Gesang aus dem starren Geleis der um das Wort unbekümmerten Contrapunktik heraustritt. In diesen wahrhaft gesangvollen Arien fehlt auch meist der störende Rococco-Zierrath von Coloraturen. Wer denkt nicht an die einfach schöne erste Arie Samson's, „Nacht ist's um mich,“ an die Arien aus dem „Messias“: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,“ „Er ward verachtet“, oder in weltlichem Fach an das „lydische Brautlied“ und die Baß-Arie „Ha, welche bleiche Schaar!“ aus „Timotheus?“ Von allen großen Tondichtern ist vielleicht Händel am meisten das Kind seiner Zeit; ihrem Geschmack ordnet er sich unter in seinen Opern, ihn verläugnet er auch nicht in seinen Oratorien; die Arien in letzteren sind denen seiner Opern ganz ähnlich.

Bei Händels Musik, in der wir, neben Größtem und Ergreifendstem, Veraltetes und Manirirtes begegnen, fällt uns hin und wieder das so verbreitete Axiom ein, es könne das „wahrhaft Schöne“ niemals nach noch so langem Zeitverlauf seine Wirkung einbüßen. Für die Musik ist dies wenig mehr als eine schöne Redensart. Von allen Kunstwerken gleichen die musikalischen am meisten den übrigen organischen Wesen, die ihre Zeit durchleben und dann hinwelken früher oder später. Die Tonkunst macht es wie die Natur, die mit jedem Herbst eine Welt von Blumen zu Moder werden läßt, aus dem neue Blüthen erstehen. Das Kunstwerk ist Menschenwerk, und deshalb immer eine Mischung Vergänglichkeit dabei. Es können kleinere Kunstwerke, oder Theile eines größeren, erhabene Ideen in möglichster Reinheit so darstellen, daß die menschliche Fassung daran fast verschwindet. Von solchen Stücken kann man sagen, sie währen sehr lange: von keinem kann man behaupten, es werde sich ewig erhalten.

Typen sich immer gleichbleibender sinnlicher Schönheit bietet im Grunde nur die äußere Natur. Eine medicäische Venus, ein Apoll vom Belvedere werden immer schön bleiben, weil die Schönheit der menschlichen Gestalt ewig dieselbe bleibt. Eine Waldlandschaft, eine See-Aussicht müssen bei aller Verschiedenheit der Auffassung ihren Gegenstand immer derselben unveränderlichen Natur entnehmen, können also, von Meisterhand gemalt, immer gleich schön und wahr bleiben. Die Musik hat kein solches Verhältniß zu den Urtypen der Schönheit, weil sie kein Vorbild in der Natur hat. Sie producirt mit absoluter Freiheit. Als Mitgift der Natur, als ewiges Gesetz erhält sie nur die mathematischen Bestimmungen der Harmonie. Ein reiner Dreiklang wird immer befriedigend klingen, eine Dissonanz immer nach einer Auflösung begehren. Damit ist für das Kunstwerk noch sehr wenig gewonnen, die Beobachtung dieser einfachsten Naturgesetze findet sich in den schlechtesten, wie in den schönsten Compositionen. Der Musiker schafft frei aus sich heraus. Das Subjective und alle Factoren der Zeit, die eine bestimmte Subjectivität zusammensetzen helfen, werden demnach ungefesselt in der Musik hervortreten, und mit dem durch gleiche historische und conventionelle Momente bestimmten Geschmack der Zeitgenossen correspondiren. Die nächste Generation bringt dem Tonstück eine andere Bildung, eine andere Stimmung entgegen; was vordem als neu reizte, ist nun ein gelöstes Räthsel; die Musik aber besitzt in der Neuheit der Erfindung die Hälfte ihrer Macht. Freilich ist die Verschiedenheit der Lebensdauer auch in der Musik eine außerordentliche. Nach der Subjectivität der Componisten betrachtet haben die Tiefen, Ernsten, Gewaltigen eine ungleich längere Jugend, als die genialsten unter den Anmuthigen und Zierlichen (Händel, Bach, Beethoven gegen Hasse, Piccini, Rossini). Von den Kunstgattungen bewahren die Gefäße des Erhabenen und Religiösen ihre allgemeine Giltigkeit am längsten, weil diese Ideen am reinsten sich darstellen lassen, am wenigsten menschliches Gewand anhaben. Die Kirchenmusiken der älteren Italiener sind noch heute von ergreifender

Wirkung, während die gleichzeitige weltliche Musik, ja ganze Perioden späterer Opernmusik unwiderbringlich abgeblüht sind.

Ueber die Vorfrage, ob etwas „wahrhaft schön" sei, in welchem Fall man ihm die Unsterblichkeit vindicirt, gibt es keinen Richter. Jeder Lebende hat Recht und jede Zeit hat mit demselben sicheren Vertrauen die „Unsterblichkeit" ihrer Tondichter proclamirt, wie wir die von Mozart und Beethoven. Noch Adam Hiller in Leipzig behauptete, daß, wenn jemals die Opern Hasse's nicht mehr entzücken sollten, die allgemeine Barbarei hereinbrechen müsse. Noch Schubart sagte von Jomelli, es sei nicht denkbar, daß dieser Componist je in Vergessenheit gerathen könnte. Und was sind uns heute Hasse und Jomelli? Aussprüche, wie die genannten, weist die Geschichte der Musik auf jeder Seite auf und wohlgemerkt, sie galten Componisten, die man ausdrücklich als Priester des „Echten und Wahren", nicht blos des Sinnlichschönen, verehrte. Eine Oper von Händel können wir nicht mehr ertragen, ja, wenn wir unbefangen die Empfindung beobachten, mit welcher wir manche Haydn'sche Symphonie anhören, für deren „ewige" Jugend man noch vor 30 Jahren sich hätte todtschlagen lassen, wird manch heilsames Bedenken in uns aufsteigen. Die Geschichte der Musik ist der treueste Spiegel auch für die Zukunft. Sie lehrt uns, daß eine durchschnittliche Lebensdauer von 100 bis 150 Jahren schon für eine äußerst feste Constitution eines Musikstückes zeuge, und im weltlichen Fach auch von den gefeiertsten Werken nur selten erreicht wird.

Orchester-Concerte.

Die größte und anziehendste Nummer des ersten „Philharmonischen Concertes" war Schumann's Es-dur-Symphonie, die einzige dieses Meisters, welche bisher Wien noch fremd war. Trotz ihrer Bezeichnung als „Nr. 3" ist sie in Wahrheit doch Schumann's letzte symphonische Arbeit; die D-moll-Symphonie Nr. 4 war, wie ihre jugendliche Frische auf den ersten Blick zeigt, weit früher erfunden, und hat nur durch nachträgliche Neu-Instrumentirung und Herausgabe ihre spätere Reihung erhalten. Die Es-dur-Symphonie, oder die „Rheinische", wie sie nach ihrem Geburtslande oft genannt wird, steht hart am Eingang zu Schumann's dritter Periode. Wenn auch ihre Lichtseiten glänzend vorherrschen, so verscheuchen sie doch nicht gänzlich manchen vorüberhuschenden Schatten, der auf des Meisters letzte Zeit hindeutet. Es sind dies Augenblicke müder Abspannung, oder eigensinnigen Insichbrütens, oder endlich eines wunderlichen Spielens mit harmonischen Messern und Dolchen. Die Stimmung und Wirkung des Ganzen ist davon wenig beirrt. Kräftig, entschieden tritt der erste Satz mit seinem massiven Thema auf, das jedoch bald in dem sanft klagenden G-moll-Motiv einen reizenden Gegensatz erhält. Der Satz geht, ohne Wieder-

holung des ersten Theils, in Einem frischen Fluß zum Ende. Das reizende Scherzo stellt sich durch die etwas gravitätische Anmuth seines Themas beinahe an die Stelle des alten Menuetts. Als Trio dieses sonnenhellen Scherzos fungirt ein seltsam verschleierter Mittelsatz; an 30 Tacte lang hält er in der Tiefe den Grundton C fest, der orgelpunktartig ein künstlich verschlungenes Gewebe von A-moll- und F-dur-Harmonien trägt. Der am wenigsten eigenthümliche Theil des Werkes ist das Andante. In sanfter einheitlicher Stimmung fließt es ohne innere Gegensätze sacht vorüber. Es erinnert direct an Mendelssohn, ein Symptom, das bei Schumann fast unfehlbar ein Ermatten der schöpferischen Kraft andeutet. Zwischen diesem dritten Satz und dem Finale steht seltsamerweise als vierter Satz ein selbstständiges Adagio in Es-moll. Gebundenen Styls, in feierlich düsterer Pracht einherwogend, erinnert es an den mächtigen Tonschwall einer aus allen Registern erbrausenden Orgel. Im Verlauf wirft eine abgerissene Achtelfigur der Bässe sich wiederholt dem majestätischen Fluß des langsamen Themas entgegen, das jedoch in unbeirrter Ruhe darüber hinwegströmt. Die Bedeutung des ganzen Satzes an dieser Stelle ist schwer zu verstehen. Wir wissen zwar aus Schumann's Biographie, daß er Anregungen zu dieser Symphonie aus dem Anblick des Kölner Doms und eines katholischen Kirchenfestes gewonnen haben soll. Er hatte sogar den vierten Satz ursprünglich überschrieben: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“, diese Aufschrift jedoch später mit der treffenden Bemerkung wieder gestrichen: „Man müsse den Leuten nicht das Herz zeigen; ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes thue ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an“. Allein auch mit jener factischen Mittheilung ist wenig gewonnen, denn wir verlangen, vollkommen übereinstimmend mit Schumann's eigenen Grundsätzen, daß Sinn und Bedeutung jedes Satzes musikalisch einleuchten müsse. Das Es-moll-Adagio scheint uns aber für eine Symphonie, die, wie die vorliegende, eine kräftige Weltlichkeit athmet, zu fremdartig, starr und schwerflüssig. An sich charaktervoll und geistreich, muß das Stück in diesem Zusammenhang fast mehr befremden als befriedigen. Der fünfte und letzte Satz der Symphonie ist ein schneller Viervierteltakt, dessen rüstige Heiterkeit uns beinahe vergessen macht, daß ein so groß angelegtes Werk einen bedeutenden Abschluß verdient und verlangt hätte. — Im Charaker correspondirt das Finale auffallend mit dem ersten Satz, während jedoch dieser durch die häufigen Synkopen eine scharfe und herbe Rhythmik erhält, läßt jenes in seinem eigensinnigen Festhalten der Zweier-Rhythmen den Mangel an reicher Bewegung fühlen. Hier wie dort liebt es Schumann, mehr ein Motiv als ein Thema durchzuführen, und zwar mit einer Consequenz, die bis zum Herben geht. Nirgends aber hört er auf, markig und originell zu sein.

Von reinen Instrumentalwerken brachte das philharmonische Concert ferner Mendelssohn's Ouverture zur „schönen Melusine“ und die „Maurerische Trauermusik“ von Mozart. Letzteres Werk, das in Styl und Ausdruck an die

langsamen Sätze im „Requiem“ erinnert, ist eine wenig gekannte, aber nicht wenig kostbare Reliquie des großen Meisters. Neben dem tiefen Eindruck, den diese Musik durch ihre reife, edle Schönheit unmittelbar hervorbringen muß, bietet sie uns noch ein specielles biographisches Interesse. Sie führt uns in dem großen Componisten zugleich den Freimaurer vor. Mozart mußte sich mit ganzem Herzen einer Verbrüderung anschließen, welche die Förderung allgemeiner Menschenliebe, Duldung und Aufklärung sich als Ziel vorgesetzt hatte. Die Freimaurerloge, der Mozart angehörte, hieß „zur gekrönten Hoffnung“. Für sie hat Mozart mehrere Gelegenheits-Musiken geschrieben, von denen die bedeutendste eben die aus dem Jahre 1785 stammende „Trauermusik bei dem Todesfalle der Brüder Mecklenburg und Eszterhazy“ ist. Gerne sahen wir uns durch die Aufführung dieser feierlich ernsten Todesweise daran erinnert, daß Mozart, so ausschließlich er seiner Kunst lebte, und nur für sie leben wollte, doch den Culturbestrebungen eng verbündet war, welche seine Zeit, freilich in wunderlichster Form, als die echtesten und höchsten pflegte.

Sehr anziehende Nummern enthielt das vierte „Gesellschaftsconcert“. Spohr's keineswegs bedeutende aber maßvolle, freundlich-klare Ouverture zum „Berggeist“ hörte man gerne. So schnell Spohr'sche Musik übersättigt, so wohlthuend pflegt sie nach längerer Entfremdung auf uns zu wirken. Der „Berggeist“ ist vor 36 Jahren componirt, das „Neu“ auf dem Programm machte daher eine etwas seltsame Figur.

Lißt's Instrumentirung des „Reitermarsches“ von Schubert (Nr. 1 aus op. 121) ist ein kleines Meisterstück. Gehörte dieser Marsch durch seine lebendige Rhythmik und durch die Melodie des Trios schon in seiner bescheidenen Urgestalt zu Schubert's liebenswürdigsten Kleinigkeiten, so ist er jetzt zu neuer Pracht erblüht. Lißt hat hier seine glänzende Orchestertechnik, seinen feinen ausgebildeten Sinn für Klangfarben und Klang-Effecte so glücklich verwendet, daß er das bekannte Lieblingsstückchen uns fast als ein neues Geschenk dargebracht hat. So wenig Lißt die Schubert'sche Melodie erfinden könnte, so wenig hätte Schubert's instrumentale Technik es mit dieser Leistung Lißt's aufnehmen können. In glänzender Behandlung des Orchesters, wie in geistvoller Combination von Clavier-Effecten wirkt Lißt's Talent beinahe schöpferisch. Hier liegt, nach unserer Meinung, das eigenste, fruchtbarste Feld seines Wirkens. Wie sehr Lißt durch diesen Zweig seiner Thätigkeit namentlich zur Verbreitung Schubert's beigetragen, ist bekannt. Das „Gesellschaftsconcert“ brachte dafür noch einen zweiten werthvollen Beleg: die symphonische Bearbeitung von Schubert's Clavier-Phantasie, op. 15 in C-dur. Hier fand Lißt eine ungleich schwierigere und doch weniger dankbare Aufgabe vor. Reich an melodischen Reizen und genialen Einzelzügen, leidet diese Phantasie als Ganzes doch empfindlich durch die auseinanderfallende musivische Form, die mehr oder minder allen größeren Instrumentalwerken Schubert's eigen ist. In seiner Urgestalt gibt sich dies Stück mehr als das freie Aus-

strömen einer während des Spieles selbst immer erneut producirenden Phantasie, verwahrt sich demnach gegen die Forderungen einer geschlossenen Form. Durch die symphonische Behandlung in diesen Ansprüchen gesteigert, legt man hingegen unwillkürlich den Maßstab eines Concertes an, dem wohl der prächtige Anfang und das fugirte Schlußallegro, nicht aber die breite Mitte mit ihren Liederchen sich fügen mag. Dennoch liegt in der Anlage des Schubert'schen Werkes Vieles, was gerade zur Orchestrirung herausfordert. Sehen die Passagen des Cis-moll-Satzes nicht aus wie ein Schmuck, der erst von dem festen Körper einer Orchester-Melodie getragen werden soll? Deutet nicht das Presto in As-dur den Wechsel zwischen Piano und Orchester förmlich von zwei zu zwei Tacten an? Die Bearbeitung hat sich (bis auf die Hinzufügung einer kleinen bescheidenen Cadenz) strenge an den Inhalt des Originals gehalten, natürlich bei reicherer, vollgriffiger Behandlung des Claviers, das sonst dem Gegengewicht des ganzen Orchesters unterliegen müßte. Nichts anziehender als die Vergleichung des schlichten Originals mit der (bei Spina gestochenen) Orchester-Partitur; Lißt hat sich darin abermals als geistvoller Bearbeiter und großer Colorist erwiesen.

Wir hörten bald nachher noch einen zweiten von Lißt orchestrirten Marsch Schubert's. Kühn und dabei leichtbeflügelt, im Trio zärtlich singend, glanzvoll und stürmisch im Abschluß! Das Original (Nr. 3 aus den vierhändigen „Sechs Märschen", op. 40) kann allerdings dem „Reitermarsch" nicht gleichgestellt werden. Aber wie klingt das in Lißt's Instrumentirung! Wir müßten vollständig wiederholen, was wir vorher bewundernd über die Lißt'sche Orchestrirung berichteten. Genug, Schubert selbst hätte gestaunt. Scheint es doch kaum möglich, in kleinstem Rahmen solchen Glanz des Colorits zu entfalten, so viel Zartheit neben so stürmischer Kraft, so geistreiche Details bei solcher Einheit der Totalwirkung. Dabei will der glänzende Schmuck, welchen Lißt dem einfachen Clavierstück umgethan, nirgends für sich, nirgends mehr gelten, als das Geschmückte selbst; es ist ein Werk aus Einem Guß. Eigentlich ein kleines Ideal von Compagnie-Arbeit, eine solche nämlich, die keiner der beiden Künstler allein hätte hervorbringen können.

Ungleich geringer war der Erfolg von vier „Fragmenten", welche man aus Schubert's nachgelassenen, noch ungedruckten Symphonien gewählt und gleichsam zu Einer Symphonie zusammengestellt hatte. Die beiden ersten Sätze sind einer Symphonie entnommen, welche Schubert als 19jähriger Jüngling componirt und die „Tragische" genannt hatte. Sie hieße wohl besser die „Pathetische"; pathetisch in dem selbstbewußten, leidenschaftlichen Tone der Cherubini'schen Ouverturen ist namentlich der erste Satz. Nicht eben selbstständig oder glänzend in der Erfindung, weist er doch ein reifes musikalisches Gefühl, dabei ein präciseres Zusammenfassen der Form auf, als die späteren Instrumentalsachen des Meisters. Das Andante bringt in Mozart'scher Ausdrucksweise manchen eigenthümlich Schubert'schen Gedanken; schade, daß die sanfte einheitliche

Empfindung des Stückes (überdies durch Rosalienketten und Aehnliches) über Gebühr breitgezogen wird. Das Scherzo, neun Jahre später componirt, äußert bereits den vollen, gegen Schubert fast übermächtig einstürmenden Einfluß Beethoven's. Die anregende Wirkung dieses lebensfrisch pulsirenden Satzes wird nur durch seine allzu starke Reminiscenz an das Scherzo in Beethoven's A-dur-Symphonie, dann durch ein Trio gestört, dessen langsam ruckweiser, an Automaten mahnender Rhythmus uns in einige Verwunderung setzte. Das Finale ist wieder ein Werk der Jugend (1815) und ihres vergnügt lärmenden Thatendranges, der sich regt und bewegt, ohne sich noch um Ziel und Erfolg Großes zu kümmern. — Herrn Director Herbeck gebührt das Verdienst, uns mit diesen Reliquien eines theuren, frühverblichenen Meisters zuerst bekannt gemacht zu haben. Niemand wird ohne Rührung, ohne Staunen diese Blüthen eines so früh und üppig producirenden Talentes betrachtet haben. Ob sie ohne dies persönliche und historische Interesse blos durch ihren absoluten Werth nachhaltig zu wirken vermöchten, wollen wir nicht entscheiden.

Auf das Angenehmste überraschte uns Volkmann's neues „Concertstück für Piano und Orchester". Endlich doch wieder ein neues Werk, mit dessen Verdienst wir uns nicht durch die Worte „geistreich" und „interessant" abfinden müssen! Geistreich ist Volkmann's Composition allerdings, und interessant in hohem Grade; aber sie ist weit mehr als dies. Sie ist durch und durch musikalisch, der freie Ausfluß eines feingebildeten, echten Talents. Sie bietet uns keinen kalten Raritätensaal von Combinations-Wundern, sondern einen plastisch gegliederten Leib und eine singende Seele. Die melodische Erfindung ist, wenn auch nicht üppig, doch spontan und eigenthümlich; der Bau, das Detail, die Instrumentirung verrathen die erfahrene wählerische Hand des Meisters. Eine köstlich instrumentirte, langsame Einleitung, deren schmerzliche Klage an ungarische Weisen anklingt, führt zu einem äußerst sinnigen Thema mit Variationen; Schumann könnte es geschrieben haben. Gleichfalls in unmittelbarem Anschluß, und ohne den alterthümlichen Formalismus der „Cadenz", folgt ein rasch dahinperlendes Allegro. Gegen das Frühere fällt dieser Schlußsatz dadurch ab, daß der Poet hier allzu höflich sich hinter den Virtuosen gestellt hat. Das Passagenwerk überwuchert manchmal den selbstständigen Gedanken und erinnert damit an eine ältere Epoche der Concert-Composition. Doch bewahrt der Satz auch unter dem dichtesten Bravourflitter seine vornehme, charaktervolle Haltung. An die Virtuosität des Pianisten stellt das „Concertstück" so hohe Anforderungen, daß Herr Dachs ihnen nicht durchweg genügte.

Das zweite „philharmonische Concert" eröffnete die Ouverture zu Cherubini's Oper: „Die Abencerragen", ein Tonstück, das trotz einiger veralteter, echt Cherubini'scher Eigenheiten, durch seinen leichten ritterlichen Schwung erfreut. Das tragische Schicksal des edlen maurischen Fürstengeschlechts, wie es die Sage und Chateaubriand's Novelle „Le dernier des Aben-

cerrages“ schildert, findet zwar in der Ouverture keine entsprechende Größe. Allein seit Cherubini's Opern leider zu einer bloßen Versorgungsanstalt für Concerte herabgedrückt sind, ist uns auch die Beziehung ihrer Ouverturen zu den dramatischen Stoffen so gut wie entschwunden, und so können wir im vorliegenden Fall uns ihrer rein musikalischen Frische und Abrundung ungetheilt erfreuen.

W. Gade's vierte Symphonie in B-dur machte den angenehmsten Eindruck. Wir ziehen sie ihrer berühmteren Schwester in C (Nr. 1) vor, in welcher der Ueberschuß des poetischen Elements über die technische Gewalt den Kunstwerth beeinträchtigte. In der B-Symphonie bringt uns Gade alle Vorzüge seiner poetischen Natur, während frühere künstlerische Mängel (die formlose Ueberschwänglichkeit, die musivischen Durchführungen, die Reminiscenzen an Mendelssohn) ungemein gemildert erscheinen. Weder groß, noch hinreißend, aber recht eigentlich „liebenswürdig“ muß man ein Werk nennen, aus welchem ein feiner Geist, ein warmes Gemüth in maßvollem, gewähltem Ausdruck zu uns spricht. Die Beschränkung, welche der Componist in den Themen und dem Umfang der Sätze sich auferlegte, ist dem Werke zugute gekommen. Es erreicht in seiner harmonischen Abrundung alles was es erreichen wollte. Gade ist eine echt musikalische Natur, wie schon Schumann scherzend aus dessen Namen deducirte, der, gleichsam quintenweise gestimmt, die vier Saiten der Violine (g, a, d, e) repräsentirt. Was ihm in der Folge geschadet hat, waren die übermäßigen Hoffnungen, die man an sein erstes Werk, die Ossian-Ouverture, knüpfte. Die Welt ließ es den schuldlos Ueberschätzten entgelten, daß sie ein liebenswürdiges, aber begrenztes Talent für ein epochemachendes Genie angesehen hatte. Werke von dem echten, bescheidenen Duft der B-Symphonie loben wir lieber zu viel als zu wenig, in einer Zeit, wo kaum mehr Jemand ein Orchesterstück schreibt, ohne den festen Vorsatz, Beethoven unbedingt zu überbieten.

Die einzige Gesangsnummer im zweiten philharmonischen Concert war Beethoven's „Elegischer Gesang“ (vierstimmig, mit Streichinstrumenten). Wir zählen nicht zu den Verehrern dieser zwar klaren, würdigen, aber nicht ideenreichen, nicht Beethoven'schen Composition Beethoven's. Trotz der hohen Opuszahl 118 möchten wir dieselbe für ein früheres Gelegenheitsstück des Meisters halten, wie denn gerade unter den Publicationen seiner letzten Jahre sich viele finden, die auf Jugendarbeiten hinweisen und mit den wirklichen Schöpfungen der „dritten Periode“ keine Aehnlichkeit haben *).

---

*) Dahin gehören z. B. die Gesänge op. 108, 112 (oder 119), 118, 121, 122, 128; die Variationen op. 105 und 107, das Rondo op. 129 u. a.

Chorvereine.

Die Aufführungen der Sing-Akademie haben den besonderen Reiz, in ihrer ersten Abtheilung recht eigentlich „historische Concerte“ zu sein. Zu den schönsten Aufgaben solcher Chorvereine gehört es ja, aus früheren Jahrhunderten die ehrwürdigen Meister heraufzubeschwören, die im Glauben und in der Kunst gleich groß dastanden. Die alten katholischen Meister: Palestrina, Orlando, Lasso, Gabrieli; die späteren Italiener Leo, Durante, Lotti; die tönenden Säulen des Protestantismus, Eccard, Schütz, Sebastian Bach, — sie alle sind uns seit dem Wirken des „Singvereins“ und der „Sing-Akademie“ keine bloßen Namen mehr. Sie haben lebendig individuelle Physiognomien bekommen, die bereits anfangen, auch dem größeren Publicum sich einzuprägen, in bestimmter Weise zu wirken und immer zahlreichere Verehrer zu gewinnen. Vor zehn Jahren noch wäre ein Programm, wie das letzte der Sing-Akademie, eine Unmöglichkeit gewesen. Jetzt, wo durch eine consequente ernste Richtung soviel gesichert ist, müssen die Gesangvereine allerdings noch auf der Huth sein, die freudige Empfänglichkeit des Publicums nicht durch allzuviel Fremdartiges abzuschwächen. Man darf es weder ignoriren noch tadeln, wenn eine größere Versammlung, nach aufmerksamen Anhören alter Kirchenchöre, mit einiger Begier nach den weltlichen und modernen Nummern am Ende des Concertzettels hinüberblickt. Wir sind nun einmal, so entsetzlich dies klingt, moderne und weltliche Menschen. In der Kunst sympathisiren wir wärmer mit dem poetischen als mit dem kirchlichen Interesse, und erbauen wir uns auch gerne durch künstlerische Wallfahrten nach den verlassenen Stätten früherer Jahrhunderte — uns dort ungetheilten Herzens anzusiedeln, vermögen wir nicht mehr. Auch weit größeren Zeiten gegenüber erscheint unsere Zeit uns doch immer als die beste, und ganz vermag uns nur die Kunst auszufüllen, welche durch den gemeinsamen Strom unserer Ideen und Empfindungen hindurchging. Warum wir unversehens für das Moderne plaidiren, nachdem wir eben die Errungenschaft des Alten gepriesen? Weil ein Verschieben des bisherigen Gleichgewichts in den Chorconcerten uns gegenwärtig noch gefährlich dünkt; ein solches Verschieben zu Gunsten überwiegender Herrschaft der älteren Kirchenmusik aber im Schooß der Direction immer entschiedener beabsichtigt sein soll. So lange die Sing-Akademie sich überhaupt an die Theilnahme des Publicums wendet, muß sie, unseres Erachtens, einem so unpraktisch idealen Gelüste Widerstand leisten. Sie wird insbesondere rücksichtlich der älteren protestantischen Kirchenmusik, zu deren voller Wirkung hier so viele Voraussetzungen fehlen, in Maß und Auswahl sehr behutsam vorgehen müssen.

Das Concert begann mit Seb. Bach's 49. Psalm für zwei Chöre. Die Wirkung dieser Motette stand in keinem Verhältniß zu der außerordentlichen Mühe, welche die Sing-Akademie darauf verwenden mußte. Der Chor setzte fest

ein, gerieth aber bald in merkliches Schwanken. Todesmuthig kämpfte er sich durch die ersten Absätze bis zu dem Choral, dem von Sängern und Hörern gleich ersehnten Ruhepunkt, um von da wieder erschöpft die Last der athemversetzenden langen Solfeggien des Schlußsatzes aufzunehmen. Man mache nicht die Sänger verantwortlich für den fast beängstigenden Eindruck, den die Motette in ihrem ersten und letzten Dritttheil hervorbrachte; die besten Sänger der Welt werden hinter dieser Aufgabe zurückbleiben. Musikalische Maschinen von so und so viel Sängerkraft müßte man haben, um solchen stimm- und noch mehr chorwidrigen Satz präcis durchzuführen. Beim Studium der Partitur werden wir bewundernd in diesen großartig gedachten, kunstreich gethürmten Bau uns versenken, wir können uns allenfalls an einer Ausführung desselben durch Orgel und Streich-Instrumente erbauen; allein es flieht uns jeder Genuß, wenn wir eine große Zahl Menschenstimmen in athemloser Hast an diesen contrapunktischen Riesenleitern auf- und niederklettern sehen. Das Ziel dieser Anstrengungen wird dem Hörer weder musikalisch noch poetisch klar, weil das instrumentale Figuriren der Chorstimmen es unmöglich macht, dem musikalischen Grundgedanken zu folgen oder auch nur eine Sylbe vom Text zu verstehen. Wir kennen die Gefahr, jahrhundert alter Größe gegenüber etwas anderes als staunendes Entzücken zu äußern, — um den Preis unserer Aufrichtigkeit wollen wir jedoch dieser Gefahr niemals entgangen sein. Aus der tiefsinnigen, aber verwirrend unruhigen Gothik der Bach'schen „Motette" traten wir in Palestrina's „Stabat" und Lotti's „Crucifixus" wie in einen weiten romanischen Tempel ein, auf dessen klaren, ruhig gegliederten Massen das volle Sonnenlicht spielt. Zwei anmuthige und äußerst charakteristische Frauenchöre von Schumann, „die Tamburinschlägerin" und „der Wassermann", mußten unter lebhaftem Beifall wiederholt werden. Ein groß angelegter, etwas schwerfällig motettenhaft gehaltener achtstimmiger Chor von Schumann, „Talisman", vermochte uns nicht zu erwärmen. Der Componist hat den schönen Spruch Goethe's, den hier die breite Behandlung fast erdrückt, in früheren Jahren (op. 25) weit ergreifender als einfaches Lied componirt.

Kammermusik.

Das Abendconcert des Singvereins stand in Wahl und Ausführung der Stücke hinter früheren Productionen dieses Körpers zurück. Die größte Nummer war Schumann's Ballade: „Der Königssohn", eine nicht blos schwächere, sondern unseres Erachtens geradezu trostlose Composition. Sie entstand im Jahre 1851, fast gleichzeitig mit der so viel frischeren und bedeutenderen „Pilgerfahrt der Rose". Von den zahlreichen Versuchen Schumann's, der Balladen-Composition eine neue, großartige Form zu schaffen, scheint uns dieser „Königssohn" der unglücklichste. Es ist die Uhland'sche Ballade, welche hier unverändert, nur mit

Hinzufügung einiger breit abschließender Strophen (Lied des blinden Sängers und Schlußchor) in Musik gesetzt ist. Schon die Aufbietung aller Chor- und Orchestermittel erscheint für den Stoff etwas unverhältnißmäßig; noch befremdender wirkt die musikalische Ausdrucksweise, für welche diese Mittel hier Verwendung finden. In spröder declamatorischer Abhängigkeit folgt die Musik den Worten des Gedichts durch lange Strecken, ohne zu einer ausgeführten Melodie, einer geschlossenen musikalischen Form sich zusammenzufassen. Derlei rhetorische Halbmusik ist natürlich im ganzen Chor weit befremdender und unzulässiger, denn als Recitation Einer Stimme, wie bei R. Wagner. Der erste und fast einzige Lichtpunkt der umfangreichen Composition ist der Chor: „Heil uns!", wo der musikalische Gedanke sich endlich in einer festen, einheitlichen Form ausführt, nachdem er bisher wie heimatlos über dem Ocean flatterte. Das Grundübel der ganzen Conception liegt in der fortwährenden Vermengung des Epischen und des Dramatischen. Wenn schon die „Peri" stellenweise unter dem Uebelstand leidet, diese Elemente nicht scharf auseinanderzuhalten, wieviel empfindlicher berührt er uns hier, wo den Meister bereits die reiche Schöpfungskraft jener Zeit verlassen, und die musikalische Ausführung nicht mehr Reiz genug hat, über das Bedenkliche der ganzen Anlage zu täuschen oder zu trösten. In der Aufführung durch den Singverein (bei Clavierbegleitung) ging überdies die reiche Mannigfaltigkeit der Orchesterfarben verloren, welche im Original manche dürre Stelle frischer und duftiger erscheinen lassen.

Von Franz Schubert hörten wir einen ganz unbedeutenden, kurzen „Soldatenchor" aus dem Singspiel „der vierjährige Posten" (1815) und ein angebliches „Lied" mit Clarinett-Begleitung „Der Hirt am Felsen." Der erste Theil dieser lyrisch dramatischen Monodie ist noch ganz liedmäßig und erfreut durch einige sehr hübsche Motive. Allein je weiter, desto rastloser vernichtet der Componist diesen Eindruck, indem er die freundliche Hütte allmälig zum Palast auszubauen versucht. Auf einen pathetischen, dabei etwas ärmlichen Mittelsatz folgt ein ganz opernmäßiger Schluß mit ermüdenden Wiederholungen, Passagen und Cadenzen, alles so wenig vornehm als möglich. Beinahe möchte man am Ende fragen, ob dies wirklich Schubert sei? Wir müssen uns gewöhnen, unter den Werken dieses überreichlich fruchtbaren Tondichters „Pietätsstücke" und „schöne Compositionen" zu unterscheiden. Für einige Zeit hinaus hätten wir in der „Pietät" Ausreichendes geleistet. Mit den gedachten zwei Stücken hat der „Singverein" weder für die Erbauung des Hörers noch für die Verehrung Schubert's gesorgt. Gottlob, daß wenigstens mit der Composition des Grillparzer'schen „Ständchen's" auch der echte Schubert vertreten war. Die mangelhafte Ausführung der Tenor- und Altsoli im „Königssohn", die Solostimme im „Ständchen", endlich der winterliche Klang des Schubert'schen „Schäfers", erinnerten schmerzlich daran, daß mit einem trefflichen Chor allein keineswegs überall gedient ist. Die Direction des „Singverein's" wird wohl vorderhand nur zu wählen haben zwischen der

Anstrengung, sich gute Solostimmen zu verschaffen, und der Verleugnung, ihre Productionen strengmöglichst auf den reinen Chorgesang zu beschränken.

Als Novitäten erschienen zwei Chöre von Mendelssohn: „Die Nachtigall", ein kurzer, aber stimmungsvoller Satz, dann ein strophisch behandeltes, frisches und äußerst zierlich ausgearbeitetes Tonstück betitelt: „Die Waldvöglein."

Hellmesberger's fünfte Quartett-Soirée eröffnete mit Schumann's zweitem Streichquartett (F-dur). Diese wunderbar schöne Tondichtung, in welcher üppige Erfindung und tiefster Kunstverstand sich das Gleichgewicht halten, fand eine begeisterte Aufnahme. Je häufiger dem Publicum der duftende Kranz Schumann'scher Kammermusik gereicht wird, desto lieber muß ihm jede einzelne Blüthe desselben werden.

Schubert's bekanntes Streichquintett machte den Schluß. Es vereinigt alle Vorzüge und Mängel Schubert'scher Instrumental-Composition in einem vollständigen Mikrokosmus: die üppigste Fluth melodischer Erfindung, und sein regelmäßiges Versiegen gegen das Ende; himmlische Anfänge, Mittelsätze, in welchen die genialsten Aufflüge mit Momenten peinlichsten Sitzenbleibens wechseln, und sich in der Unmöglichkeit, zu rechter Zeit zu schließen, vereinigen; ein erster Satz voll Geist und Leben, ein entzückendes Andante, hierauf ein schwaches Scherzo, und ein Finale, das halb so trivial noch immer „volksthümlich" genug wäre. Zwischen diesen bekannten, stets neu willkommenen Werken stand ein Clavier-Trio in B-moll von Robert Volkmann. Wir vermögen diesem Werke leider nicht das gleiche Lob zu zollen, wie dem neuen Clavierconcert des geehrten Componisten. Er drängt uns diesmal in der That zu den Ausdrücken „geistreich und interessant". Das Trio ist geistreich mit einem Beigeschmack misanthropischen Eigensinns, interessant mit stellenweiser Ueberbietung ins Gegentheil. Wir unterschätzen nicht die große pathetische Anlage und kräftige Steigung im ersten Satz, nicht das zart erfundene und sinnig verschlungene As-dur-Thema des „Allegretto", auch nicht die bedeutenden Lichtblicke, welche die wirre Flucht des „Finales" unterbrechen. Allein die Freude daran wird uns durch jenes Gebahren verkümmert, welches die modernste Schule als das „Sprengen der musikalischen Fesseln und Vordringen an die Grenzen sprachlicher Bestimmtheit" feiert. Bald wird der musikalische Fluß plötzlich recitativartig unterbrochen, bald durch ganz unerwartete Cadenzen, Uebergänge, Pausen die Eurythmie der Theile gestört, bald einem kleinen, geringfügigen Motiv durch zahlreiche Wiederholungen und Steigerungen eine dem Hörer unbegreifliche Bedeutung zugesprochen u. s. w. Gegen Eigenthümlichkeiten der Form wie der Ausgang des raschen Finales in ein Largo) würden wir nichts einwenden, wenn sie uns musikalisch klar und wirksam erschienen. Solche Musik macht uns manchmal den Eindruck, als wollte der Componist uns eigentlich eine interessante Novelle erzählen; wir horchen mit Spannung, können aber nicht enträhseln, was er meint. Dazu diese maß- und gnadenlose Verzweiflung, welche das ganze Werk beherrscht! Man würde sich kaum wundern, wenn nach

diesem Trio anstatt der üblichen Erfrischungen geladene Revolver und Cyankali-Gläschen servirt würden.

Wir würden uns in dem offenen Aussprechen unserer Meinung weit mehr genirt fühlen, wäre das Trio ein neues Werk Volkmann's. Allein es trägt die Bezeichnung op. 5 und ist obendrein — Franz Lißt gewidmet. Wir haben es also mit einer Arbeit zu thun, deren Vorführung durch strengen künstlerischen Ernst und durch große Einzelschönheiten gerechtfertigt wird, die aber demungeachtet nicht mehr geeignet ist, den gegenwärtigen Standpunkt des Componisten zu bezeichnen. Wer Volkmann's neueste Tondichtungen kennt, wird uns mit Freuden beistimmen.

Neu war ein Claviertrio von Woldemar Bargiel. Der Componist (ein Stiefbruder Clara Wieck's) hat sich bereits durch einige Arbeiten ernsterer Richtung vortheilhaft bekannt gemacht. Das Trio selbst hat uns keinen günstigen Eindruck hinterlassen. Die große Anlage des ersten Satzes, die stellenweis glückliche Behandlung der Technik, manche versprengte Züge von Geist und Empfindung konnten uns für die Unerquicklichkeit des Ganzen nicht schadlos halten. Bei sehr spärlicher Erfindung erschien uns die Sucht, überall bedeutend und originell zu sein, doppelt lästig. Natürlichen Verbindungen und Abschlüssen wird fast absichtlich ausgewichen, sei es durch rhapsodische Unterbrechungen oder (wie im Finale) durch einen unmotivirten Wechsel schneller und langsamer Bewegung. Auffallenden Nachahmungen Beethoven's und Schumann's begegneten wir häufig, konnten aber nicht finden, daß schwächliche oder geradezu triviale Gedanken (wie das Hauptmotiv des Finale) dadurch wesentlich gehoben wurden.

Wir möchten über ein Werk, das offenbar mit nicht gewöhnlichem Ernst und Fleiß gearbeitet ist, keineswegs nach einmaligem Hören aburtheilen; wir geben nur den subjectiven Eindruck, den wir davon empfingen. In diesem Total-Eindruck waren aber die Factoren des Gespreizten, gekünstelt Genialen zu vorherrschend, als daß eine genauere Bekanntschaft uns wesentlich bekehren dürfte.

Stockhausen.

Stockhausen vollbrachte vor seiner Abreise noch das Wunder, an einem warmen Mai-Abend das Innere des Musikvereinssaales einem wohlbefrachteten Sklavenschiff ähnlich zu machen. Seine Kunst in Ehren, — aber allein hätte er dies Unerhörte doch nicht bewerkstelligt. Dazu bedurfte er eines Alliirten, der die Herzen der Wiener wehrlos findet, wie kein Zweiter: Franz Schubert's. Die Verehrung des Wiener Publicums für diesen genialen und liebenswürdigen Tondichter hat eine eigenthümliche, fast verwandtschaftliche Zärtlichkeit. Mag sie hin und wieder (namentlich in Kreisen, deren Erinnerungen mit Schubert selbst verflochten sind) etwas zu weit gehen, und ohne strenge Unterscheidung auch die schwächeren Werke des Lieblings vergöttern, als künstlerische Erscheinung im Großen

und Ganzen kann Schubert kaum überschätzt werden. Das Programm von Stockhausen's Abschiedsconcert hatte Schubert allein bestellt: der Concertgeber sang nämlich den ganzen, aus zwanzig Liedern bestehenden Cyclus „die schöne Müllerin." Es ist dies ein Experiment, das unseres Wissens zum erstenmal von Stockhausen vor drei Jahren gewagt wurde, und zwar mit vollständigem Erfolg. Wir haben damals das Bestechende, Glänzende dieses Einfalls lebhaft anerkannt. Für's erste wurde dadurch dem Publicum eine unschätzbare Anschauung von dem Zusammenhang eines Werkes gegeben, das in vielen Theilen allbekannt, in anderen auffallend zurückgesetzt ist. Sodann erzielte der Sänger durch diesen Zusammenhang den wichtigen Vortheil, das bisher nur lyrisch Vereinzelte auch einmal dramatisch auffassen zu können. Demungeachtet erscheint eine öftere Wiederholung des Experiments kaum rathsam: die Nachtheile eines solchen lyrischen Monstreconcertes treten empfindlich hervor, sobald der Reiz der Neuheit sie nicht mehr deckt. Der enge Kreis, in dem Dichter und Musiker ihre idyllischen Bildchen ausführen, muß eine vollständige Abrollung derselben allmälig monoton werden lassen. Die „Müllerlieder" gehören zu dem Schönsten, was Schubert gesungen, also was die deutsche Musik überhaupt besitzt. Müßte man einen Theil dieser Lieder bevorzugend heraussuchen, die Wahl wäre überschwierig; sollte man schwächere ausscheiden, sie würde es im entgegengesetzten Sinne gleichfalls. Allein die Liebe des guten Müllerburschen in all ihren zwanzig Stadien ununterbrochen mitzumachen, das hat sein Ermüdendes. Wer müßte dies Schwelgen in lauter zarten, rührenden Empfindungen nicht am Ende mit einer tiefen Ermattung bezahlen? Dazu kommt, daß die frisch und wohlgemuth anhebende Geschichte alsbald einem unglücklichen Ausgang zusteuert, und die Mühlräder nachgerade von einer Thränenfluth getrieben werden. Die Dichtung geräth aus warmer, ungeschminkter Empfindung häufig in falsche Sentimentalität. Wenn es gegen das Ende so weit kommt, daß „der Mond sich hinter die Wolken versteckt, damit die Welt seine Thränen nicht sehe", und daß die „Englein sich alle Morgen die Flügel abschneiden, um zur Erde zu gehen", dann darf wohl selbst der „gemüthliche" Biedermann ungeduldig werden. Kurz: je mehr der Hörer im Verlauf des Cyclus nach kräftigen Gegensätzen sich sehnt, desto tiefer tauchen Dichter und Componist an derselben Stelle in den grundlosen See sanft schmerzlicher Empfindung.

Trotz der Fülle von musikalischer Schönheit in Composition und Vortrag wirkte allmälig der Cyclus eigenthümlich schmelzend und verweichlichend auf uns. Dazu kam, daß die tropische Hitze im Saal diesen Eindruck auf physikalischem Gebiete wiederholte. Wer den Einfluß klimatischer Factoren auf den ästhetischen Genuß kennt, der weiß, wieviel zwanzig „Müllerlieder" bei 30 Grad Réaumur an Schönheit verlieren. Stockhausen's edler, feingebildeter Vortrag der Schubert'schen Lieder ist bekannt. Mochte man auch hier mehr Kraft und Feuer, dort eine etwas realistischere Färbung wünschen, das Ganze blieb echt künstlerisch; einzelnes, das eine nuancirtere Auffassung zuläßt, wie „Eifersucht und Stolz" u. a.,

geradezu vollendet. Herr Dachs machte sich durch die correcte Durchführung des Accompagnements verdient; schade nur, daß er diesen bei Schubert so bedeutungsvollen Theil nicht kräftiger vortreten ließ. Den verschiedensten, zum Theil sehr tüchtigen Pianisten, die wir in jüngster Zeit accompagniren gehört, war diese weibliche Zaghaftigkeit des Anschlags gemeinsam. Aus Furcht, den Sänger zu decken, deckten sie die Idee des Componisten. Ein musikalisches Ohr empfindet es geradezu peinlich, wenn die Grundbässe nicht mit Entschiedenheit einherschreiten und die Singstimme gleichsam haltlos in Lüften schwebt. Hätte Schubert solche übertriebene Delicatesse gewünscht, so würde er seine Liederbegleitungen für die Guitarre geschrieben haben. Frau Rettich bewies ihre Pietät für Schubert, indem sie einen, ihrer künstlerischen Richtung durchaus fernliegenden „Prolog" und „Epilog" sprach: angeblich „naive" Gedichte, in Wahrheit unausstehlich gezierte Ansprachen an ein vom Dichter sehr unmündig gedachtes Publicum. Man kann dem freundlichen Bildchen unserer „Mühle" nicht besser schaden, als indem man vor und hinter sie diese poetischen Vogelscheuchen aufpflanzt.

Hans v. Bülow und Fr. Boskowitz.

Was an Bülow zumeist fesselt, ist, außer der vollendeten Technik seines Spiels, die stets geistreiche und eigenthümliche Auffassung jeder Composition. Bülow spielt Componisten weit auseinanderliegender Epochen und verschiedensten Gepräges mit einer Durchdringung ihres Charakters, die man zugleich getreu und frei nennen muß. Jedes Motiv, jede Melodie gewinnt unter Bülow's Händen eine charaktervolle, bewußte Haltung, ohne deßhalb aus der Harmonie des Ganzen herauszutreten. Selbst da, wo wir mit Bülow's Auffassung nicht übereinstimmen, folgen wir ihm mit dem Interesse, das ein seines Zieles sich vollkommen bewußter, fein und vielseitig gebildeter Geist sofort erregt. Die Schatten, die einer so modernen, reflectirten Individualität nachziehen, sieht man ohne unsere ausdrückliche Hinweisung. Im letzten Concert schienen sie uns stark vorzudrängen. Zwar fehlte wiederum nirgends Bülow's Geist; allein dieser Geist verrieth eine gebrochene, blasirte Sinnlichkeit. Die frische, straffe Lebenskraft hatte durchweg einem grämlichen „esprit" Platz gemacht. Die Vorliebe für den haut-goût (die französischen Ausdrücke drängen sich mit der Sache selbst auf) erschien auffallend stark in Bülow's Spiel, wie sie auch in seinen Programmen sich zu steigern scheint. Lißt's graziöse Paraphrase des Schubert'schen A-dur-Walzers haben wir von Bülow vor zehn Jahren weit schöner gehört, nämlich anspruchsloser und gesunder. Diesmal durchzog ein so giftiges tempo rubato das ganze Stück, daß dieses förmlich in unterschiedlose Trümmer zerbröckelte. Wie reizend müßten diese unvergleichlichen Triller und Passagenblüthen wirken, sähen wir den Stamm, der sie festhalten soll, nicht fortwährend schaukeln und schwanken! Lißt's Ballade in

Des-dur rechtfertigt ihre Vorführung sehr nothdürftig durch die dem Spieler sich darbietende Bravourentfaltung. Bülow bewältigte sie glänzend, war jedoch hier wie überall weit glücklicher im Zarten und Zierlichen, als in den eigentlichen Kraft- und Turnkünsten der Virtuosität. Mit Maß und Feinheit, aber durchaus kühl, fast gleichgiltig, entledigte sich Bülow der Beethoven'schen Sonate op. 96 in G-dur.

Der Pianist Fr. Boskowitz gab am Sonntag sein erstes Concert. Er hat eine sehr hübsche Technik, die auf dem werthvollsten Material alles Clavierspiels, auf der Kraft und Schönheit des Anschlags, sicher ruht. Der Ton des Concertgebers ist rund und weich, dabei bedeutender Kraftentwicklung fähig, seine Bravour zwar nicht blendend, aber doch immerhin von Belang. Da man aus Einzelnheiten seines Spieles und seiner Compositionen überdies auf Geist und Empfindung schließen darf, so wären fast alle Bedingungen vorhanden, aus denen sich ein trefflicher Clavierspieler formt; leider steuert Herr Boskowitz mit seinen schönen Mitteln nach einer falschen Richtung. Chopin, und zwar das krankhafte Element Chopin's, scheint die künstlerische Persönlichkeit des Herrn Boskowitz mit einer Gewalt umsponnen zu haben, gegen welche dieser keinerlei Widerstand leisten kann oder will. Der fremdartige Zauber der Chopin'schen Muse wird in den Compositionen des Herrn Boskowitz zur absichtlichen Gesuchtheit. Noch Schlimmeres hat die traditionelle Vortragsweise der Chopin'schen Mazurkas und Nocturnen an dem Spiele des Herrn Boskowitz verübt. Das tempo rubato hat sich bei ihm vollständig in Permanenz erklärt und jede Ahnung eines geregelten Zeitmaßes verwischt. Wir haben in dem Schumann'schen Phantasiestück („des Abends"), in dem Chopin'schen As-dur-Nocturno u. a. kaum einen einzigen Tact gehört, den Herr Boskowitz im ruhigen Zeitmaß gelassen hätte. Clara Schumann spielt das „Phantasiestück" vollkommen im Tact, und deßhalb nicht minder ausdrucksvoll. Wird nun auch Niemand gegen ein sparsames, fein fühlendes Anwenden des tempo rubato den Bann sprechen, so dürfte es doch Jedermann gegen einen Mißbrauch desselben, wie ihn Herr Boskowitz macht. Dies unaufhörliche Zurückhalten und Vordrängen, dies Zerfließen und Verschaukeln einer Melodie versetzt uns in einen wahrhaft peinlichen nervösen Zustand. Verliert die Musik (und sei es welche immer) völlig den festen Halt des Zeitmaßes und der Symmetrie, so hat sie auch aufgehört, „gefühlvoll" oder „poetisch" zu sein, sie ist dann einfach krank.

1861.

Beethoven's große Festmesse in D-dur.

Orchesterconcert von Carl Tausig (Liszt'sche Compositionen).

Philharmonische Concerte: Genovefa-Ouverture von Schumann.
Pilgermarsch von Berlioz.
Symphonie von Julius Rietz.
Faust-Ouverture von R. Wagner.
Einleitung zu „Tristan und Isolde" v. R. Wagner.
Sopran-Arie von Mozart.
Concert für Streichinstrumente von Seb. Bach.
C-dur-Symphonie von Schumann.
Ouverture „Medea" von Cherubini.
Orchester-Suite in D von Seb. Bach.
B-dur-Symphonie von Schumann.

Gesellschaftsconcerte: Haydn's „Jahreszeiten".
C-dur-Symphonie von Haydn.
Symphonie von Ph. Emanuel Bach.
„Loreley" von Ferd. Hiller.
Chor von Rubinstein.
C. M. Weber's Musik zu „Preciosa".

Kammermusik: E-moll-Quartett von Volkmann.
Claviertrio von Rubinstein.

Virtuosen: Joseph Joachim.
Marie Mösner.
Nagy Jakab.

Beethoven's große Festmesse.

(Aufgeführt von der „Gesellschaft der Musikfreunde" unter Herbeck's Leitung.)

> „Mehreren meiner Arbeiten gelang augenblickliche Wirkung; andere, nicht ebenso faßlich und eindringend, bedurften, um anerkannt zu werden, mehrere Jahre. Indessen gingen auch diese vorüber, und ein zweites, drittes, nachwachsendes Geschlecht entschädigt mich doppelt und dreifach für die Unbilden, die ich von meinen früheren Zeitgenossen zu erdulden hatte".

Diese Worte Goethe's aus der Einleitung zum „Westöstlichen Divan" fand man in Beethoven's Exemplar an der Seite angezeichnet, und überdies in seinem Tagebuch eigenhändig abgeschrieben. Beethoven war überzeugt und resignirt, seine späteren, schwierigeren Werke von den Zeitgenossen unverstanden zu sehen. Jene Hoffnung aber, an der er mit Goethe's Worten sich aufrichtete, hat ihn nicht getäuscht. Davon konnte uns jüngst ein Blick in den „großen Redoutensaal" überzeugen, als daselbst die Aufführung von Beethoven's „Missa solennis" unter solchem Andrang gegeben wurde, daß der „kleine Redoutensaal" als schützende Colonie für die vielen im Mutterlande nicht mehr unterbrachten Hörer geöffnet werden mußte.

Der Eindruck der „Messe" war ein mächtiger. Darüber ist kein Zweifel möglich, wie unklar, schwer und erdrückend auch Manches daraus der Versammlung erscheinen mochte. Gibt es doch kein zweites Werk Beethoven's, daß den unvorbereiteten Hörer mit solcher Riesenkraft niederzwänge; erhebend, ihn zugleich betäubt, entzückend, ihn verwirrt. Die „D-Messe" und ihr Seitenstück, die neunte Symphonie, sind Schöpfungen, bei denen man den Ausspruch Zelter's begreift: „Ich bewundere Beethoven mit Schrecken." Dieser Schrecken weicht nur einem ausdauernd hingebenden Studium. Ein Werk, das Beethoven mit der ganzen Machtfülle aber auch mit der ganzen Rücksichtslosigkeit seiner Phantasie geschaffen, genießt sich nicht so leicht, so ungestraft wie eine Haydn'sche Symphonie. In dieser „Messe" hat Beethoven Alles, was an höchsten Ideen und religiösen Gefühlen in ihm ruhte,

niedergelegt; er hat drei Jahre eines Lebens daran gewendet, das eben im Abendroth seiner doppelten Majestät, des Genius und des Unglücks, am leuchtendsten erglühte.

Je näher und vertrauender man an die „Messe" tritt, desto reiner werden ihre Umrisse, desto fester ihr Zusammenhang, desto tiefer ihr Sinn. Im Verlaufe weniger Proben — denn das trockene Partitur-Studium reicht nicht aus — war uns die „D-Messe" klarer und sympathischer geworden, als jemals das Finale der neunten Symphonie. Gewiß, daß sie übersichtlicher, harmonischer, und bei aller Gewaltsamkeit doch schonender in der Singstimme ist, als jene „Freudenhymne". Zu Vergleichen mit der neunten Symphonie wird man nicht blos durch den eng verwandten Geist dieser Werke, sondern überdieß durch zahlreiche Anklänge fortwährend gedrängt. An künstlerischem Reichthum, an trotziger Größe, an freiester Entfesselung einer unermeßlichen Phantasie stehen diese beiden Tonschöpfungen einzig da. Als colossale Herkulessäulen wachen sie am Ausgange der modernen Musik, ein deutliches „Nicht weiter!" hier der Kirchenmusik, dort der Symphonie zurufend. Man wird ebenso wenig auf ihnen „weiterbauen" können, als der Genius Beethoven's vereint mit all seinen persönlichen Ueberzeugungen, Kämpfen und Schicksalen, mit all seinen psychologischen und pathologischen Voraussetzungen jemals in einem Menschen sich wiederholen wird. Es ist keine Frage, daß die „Festmesse" durch ihre ganze Anlage und zahlreiche Einzelnheiten an der äußersten Grenze der „Kirchenmusik" steht. Dennoch muß man mit dem oft wiederholten Vorwurf ihrer „Unkirchlichkeit" sehr vorsichtig sein. Ob eine Kirchen-Composition den Anforderungen eines bestimmten Gottesdienstes entspreche? und ob sie von religiösem Geist erfüllt sei? sind zwei verschiedene Fragen. Beide, obwohl vollständig berechtigt, können dennoch aus einem höheren Standpunkt nicht auf gleicher Stufe stehend erscheinen. Beethoven's Verhältniß zur katholischen Kirche war ein sehr lockeres und mochte sich auf den freundlichen Nachhall einiger Jugendeindrücke beschränken. Seit seinem, von ihm selbst später verworfenen Oratorium „Christus am Oelberg" und der „ersten Messe" die bereits vielfach das „Kirchliche" überschritt, hatte Beethoven viele Jahre vergehen lassen, ohne wieder an die Kirche zu denken. Da gab ihm die Installation seines erlauchten Schülers und Freundes Erzherzog Rudolph zum Erzbischof von Olmütz die äußere Anregung zu einem großen musikalischen Hochamt. Begonnen hat Beethoven das Werk offenbar noch mit dem Vorhaben, es, bei aller Großartigkeit der Auffassung, doch den Bedürfnissen der Kirche anzupassen. Das Kyrie mit seinen ruhig gelagerten, harmonisch ausklingenden Massen, mit seiner so ganz in Frömmigkeit gesättigten Stimmung, muthet weder durch den musikalischen Gedanken noch durch die ausführenden Mittel der kirchlichen Gepflogenheit Widerstrebendes zu. Allein schon im Gloria riß die gewaltige Größe seiner Anschauung den Meister über dies Gebiet hinaus. Es widerstrebte seiner ganzen Natur, ein so groß und begeistert begonnenes Werk in dem befangenen Sinn einer gottesdienstlichen Illustration durchzuführen. Mit einer unerhörten Selbstständigkeit baut er jeden Theilsatz des Textes aus, verfolgt mit tiefsin-

niger Mystik das einzelne Wort bis in den Kern seiner Bedeutung und vollendet so das „Gloria“ zu einem Ganzen, das an Größe der Conception, an Reichthum innerer Gegensätze für sich selbst ein kleines Hochamt heißen könnte.

Die eindringende Schärfe, die malende Kraft seiner Musik steigert sich noch im Credo, das die einzelnen Thesen des Bekenntnisses mit genialer, dabei noch vor der Erhabenheit des Glaubens sich beugender Subjectivität ausspricht.

Je weiter, desto mehr scheinen für den Tondichter die Wände des Domes zurückzuweichen, — alles wird höher und breiter. Nicht mehr an die Kirche und ihre Gemeinde wenden sich diese Tonwogen: sie scheinen, gegen die Urquelle alles Seins zurück zu strömen. Nach dem Credo beruhigt sich allmälig die Stimmung. Zur „Wandlung“ erklingt ein wunderbar seliges „Präludium“ in orgelähnlichen Gängen von Flöten und Violen. Es führt zum „Benedictus,“ worin eine einzelne Violine in theils innigen, theils geheimnißvoll phantastischen Zügen das Gebet der Sänger umkreist. Ernst, tiefgesammelt hebt das „Agnus Dei“ an, belebt sich bei der „Bitte um Frieden“ zu einem pastoralartig hingleitenden Sechsachteltact und scheint in hellem A-dur ausklingen zu wollen, als plötzlich die Scene sich verändert. Mehrere leise, heftig pulsirende Paukenschläge — dumpfe Sextengänge eilen wie Gewitterwolken darüber hinweg; wie fahle langanhaltende Blitze leuchten die Klänge ferner Trompeten. „Agnus Dei!“ betet recitativartig, wie in namenloser Angst, zuerst die Altstimme, dann noch dringender der Tenor bis der Chor mit dem erschütternden Aufschrei: „Miserere nobis“ einfällt. Es ist dies die am meisten verketzerte Stelle der „Festmesse“ — nach unserer Empfindung ihr ergreifendster, genialster Moment. Wer die Macht desselben an sich erfahren, wird nimmer begreifen, wie selbst Beethoven-Verehrer von der Unterwürfigkeit Schindler's das Wegstreichen dieser „anstößigen dramatischen Episode“ beantragen konnten! Kirchlich ist sie allerdings ebensowenig wie das später leidenschaftlich hereinstürzende Presto des Orchesters, das dem Finalsatz einer Symphonie — freilich einer Beethoven'schen — entnommen sein könnte. Dies Alles hindert uns nicht, den Geist, der die D-Messe von Anfang bis zu Ende durchweht, als einen zwar über kirchliche Formen sich frei hinausschwingenden, dabei aber großartig religiösen zu bezeichnen. Wir erinnerten daran, daß Beethoven zu den Satzungen des Katholicismus niemals ein inneres Verhältniß gewonnen hatte, daß sein Glaube vielmehr den Charakter eines freien, nur dem Gebot der Sittlichkeit gehorchenden Theismus trug. Allein sein im Unglück erprobter Glaube an eine unwandelbare moralische Weltordnung, an ein gerechtes höchstes Wesen, hat ihn nie verlassen. Bettina läßt in dem begeisterten Brief, den sie über Beethoven an Goethe schreibt, den großen Tondichter sagen: „Keinen Freund hab' ich; ich weiß aber, daß Gott mir näher ist, wie den andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit Ihm um, ich hab' Ihn jedesmal erkannt und verstanden — mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben; wem sie sich gleich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elende, womit sich andere schleppen!“ Hat sich nun auch Beethoven

schwerlich so ausgedrückt, so liegt doch Bettina's Mittheilung unzweifelhaft echt Beethovenscher Geist zu Grunde, wie er aus einzelnen Aeußerungen des Meisters sich ihr klar offenbarte. Die Weihe einer hohen, freien Religiösität, der Ernst unbeugsamer Sittenstrenge gehen als Grundzug durch Beethoven's ganzes Leben und Schaffen. Und er sollte, gerade wo er seine beste Kraft an eine kirchliche Musik setzte, diesen Grundzug verleugnet haben? Im Gegentheil; er gibt uns in der „Festmesse“ die höchste Steigerung jener Frömmigkeit, die wir in allen seinen größeren Werken finden. Seine ganze Musik war ihm Religion, in der Kunst fühlte er sich jederzeit wie in einer Kirche — deshalb kam es ihm nicht bei, für diesen besonderen Fall ein eigenes kirchliches Gewand anlegen zu sollen „Mit Andacht“, schrieb Beethoven ausdrücklich vor das „Kyrie“ und „Sanctus“, und wahrlich, welche Musik wäre andächtig, wenn diese nicht? Die Größe und herbe Geistigkeit dieses „Hochamtes“ dünkt uns entschieden religiöser, als die heitere Anmuth der Haydn'schen Messen, mögen diese auch der Kirche selbst ungleich werther und nützlicher sein. Die Vergleichung der Beethoven'schen und Haydn'schen Auffassung des Meßtextes erinnert uns an ein analoges Gegenbild wie Klopstock und wie Goethe die Bibel las. Während der fromme Sänger der „Messiade“ nur die Bibel selbst gläubig vor sich aufgeschlagen hatte, sehen wir den jungen Goethe, von einem Wust gelehrter Commentare umgeben, mit ehrfurchtvoller Skepsis in das „Buch der Bücher“ eindringen. Die unreflectirte, kindliche Gläubigkeit Klopstock's war ihm, war seiner Zeit abhanden gekommen. Wir sehen denselben Gegensatz auf dem Felde kirchlicher Tonkunst sich in Beethoven und seinen Vorgängern wiederholen.

Heinse rühmte einmal mit Recht an einer trefflichen Kirchencomposition, „daß sie das Gemüth des Hörers erfülle, ohne daß man sie selbst merkt.“ In diesem Sinne haben wir in Palestrina's Messen das Ideal wahrer Kirchenmusik, sie sind die in Musik erhobene Gemeinde. In ruhigem Gleichmaß bewegt sich der krystallhelle Harmonienstrom, keine Melodie reizt, kein Rhythmus besticht uns, den Chor unterbricht kein Solo, färbt kein Ton der Instrumentalwelt. Palestrina bezeichnet jenen Punkt in der Kunstgeschichte, wo die Musik soweit ausgebildet war, daß man sie als schöne Kunst achten muß, und doch wieder nicht so weit ausgebildet, daß ihr Reichthum den kirchlichen Zweck überwuchert hätte. Palestrina's Musik ist, wie die Kirche sie will: nämlich nur Mittel, ein Mittel aus mehreren, zur Erhöhung der kirchlichen Andacht. Sie gehört vollständig der Kirche, sowie die heiligen Bilder, die gemalten Fenster, die kostbaren Gewänder und anderen verstärkenden Kunstproducte, deren die Kirche sich bedient, nicht um den Kunstsinn, sondern um die Andacht zu wecken. Die höchste Ausbildung der Kunst ist der Kirche nicht gewinnbringend. Wir behaupten zwar auch, andächtig zu sein, wenn wir in der Kirche einer Mozart'schen oder Beethoven'schen Messe lauschen, allein wir verwechseln dabei ästhetische Andacht mit religiöser. Beethoven selbst schrieb nach Vollendung seiner D-Messe an Zelter in Berlin, er halte den „Styl a capella“ (Singstimmen, blos von der Orgel unterstützt) „vorzugsweise für den einzigen wahren

Kirchenstyl.“ Er hatte somit, trotz der gewaltigen, symphonischen Behandlung seiner Messe, im Grund seines Herzens die richtige Empfindung, daß das kirchliche Interesse eine einfachere Musik erheische. Er stellte sich aber in dem Conflict, ob in seiner Kirchenmusik die „Kirche“ oder aber die „Musik“ herrschen solle (im Begriff jeder Kirchenmusik liegt ein innerer Bruch), muthig und bewußt auf Seite der Kunst. Und auf diesem Boden müssen wir der Macht seines Genies ganz und ungetheilt folgen, unbekümmert darum, ob diese Stelle zu dramatisch, jene zu symphonisch klinge. Beethoven hat auch als Messencomponist seine große künstlerische Persönlichkeit nicht verläugnen können noch wollen; er begeisterte sich an der Idee des Glaubens, und gab uns in seinen Tönen die Religion, wie er sie anschaute. — Nach dem Eindruck, den wir an uns erfuhren und an Anderen beobachteten, zweifeln wir nicht, daß für die D-Messe, wie schon früher für die neunte Symphonie, die Zeit heranrücke, wo nach Schrecken und Staunen allmälig Verständniß, Bewunderung, Liebe ihr entgegenkommt.

Orchesterconcert von Carl Tausig.

Seit längerer Zeit lud ein colossales rothes Plakat zu einem „Orchesterconcert des Carl Tausig“ ein. Das nur aus Lißt'schen Compositionen bestehende Programm verkündete die wohlwollende Absicht eines weimarischen Reise-Apostels, uns gleich en gros weise und glücklich zu machen. Herr Tausig ist einer der jüngsten von den blassen, haarumflatterten Jünglingen, welche für die Zukunftsmusik wirken und in Mußestunden auch derlei selbst verfertigen. Als Componist hat sich Herr Tausig durch eine haarsträubende Tondichtung, „Das Geisterschiff“, bekannt gemacht, mehr noch durch den niedlichen Einfall, genanntem „Geisterschiff“ eine lobhudelnde Anpreisung aus der Feder seines Freundes Dräsecke vordrucken zu lassen. In seinem Concerte brachte er jedoch keine eigene Composition, nach dem Programm zu schließen reist er lediglich für das Haus Lißt. Dies Programm hatte in der That etwas Gewaltsames. Schien es doch, als sollte das Wiener Publicum, das vereinzelten Aufführungen Lißt'scher Werke bisher kühl begegnete, durch einen Massenangriff besiegt werden. Wir glauben nicht, daß dem Interesse des Componisten damit gedient war. Neben Werken anderer Tondichter wird eine Lißt'sche Symphonie stets ein willigeres Auditorium finden. Als Nachbarin tiefgedachter, formschöner Tonschöpfungen wird sie durch ihren blendenden Glanz unser sinnliches Interesse wecken, durch ihre fessellose Subjectivität reizen, und ihren Gegnern wenigstens nicht allzuviel zumuthen. Einem Lawinensturz Lißt'scher Compositionen, wie ihn Herr Tausig in Bewegung setzte, vermögen aber selbst Freunde des Autors kaum Stand zu halten. Wir sahen ziemlich viel Leute, die sich zuvor durch entzücktes Applaudiren ausgezeichnet, vor der Aufführung der Schlußsymphonie („die Ideale“) still nach der Thür

schleichen. Möge man daher auch uns verzeihen, daß wir nach der vorletzten Nummer nicht mehr die Kraft besassen, noch eine Symphonie mit Aufmerksamkeit zu verfolgen. Große Concerte, lediglich aus Instrumentalwerken Eines Componisten zusammengesetzt, haben ihr Bedenkliches, selbst wenn dieser Eine ein Meister ist und durch reichste Erfindung und Vielgestalt in Formen und Stimmungen jede Monotonie abwehrt. Nun vollends eine lange Reihe von Lißt'schen Werken! Da haben wir überall dasselbe peinliche Ringen und Zwingen, dasselbe Anknüpfen und wieder Abreißen, dieselben Mißklänge und Unmelodien, denselben Janitscharenlärm. Geistreich combinirende und colorirende Impotenz bleibt doch überall der Kern Lißt'scher Compositionen. Hört man deren viele nacheinander, so merkt man obendrein, daß auch die Methode dieser Impotenz eine ziemlich stereotype ist. In den Besprechungen der „Graner Messe", des „Prometheus", der „Préludes" ꝛc. haben wir uns bemüht, diese Methode eingehend zu analysiren. Die Lichtpunkte, welche wir bei jenen Anlässen gern hervorhoben, haben wir auch in den von Tausig vorgeführten „Festklängen" und dem „zweiten Clavierconcert" nicht vermißt: Lißt's feinen Sinn für Klang-Effecte, das Geistreiche mancher harmonischen und rhythmischen Combination, den ungestümen Drang einer bedeutenden, keinem Vorbild dienstbaren Subjectivität. Ueberall fehlt jedoch die musikalisch-schöpferische Kraft und die künstlerische Gesetzlichkeit der Ausführung. Eine einzelne Melodie steckt hin und wieder furchtsam ihr hübsches Köpfchen heraus, um sofort in wüstem Gedränge unterzugehen; jeder edlen Regung tritt eine dreiste Fanfare, jeder reinen Harmonie ein schneidender Mißklang auf den Nacken. Wer wollte es Lißt verdenken, daß er gegen seine classischen Vorgänger eine buntere Mannigfalt, einen schärferen Widerstreit von Gegensätzen versucht? Allein dieser Carneval von Mannigfaltigkeiten kennt keine Einheit, diese Hunnenschlacht von Gegensätzen keine Versöhnung. Anstatt erfreut, erschüttert, erhoben zu sein, fühlt sich der Hörer nach der Lißt'schen Musik betäubt und verstimmt. Die „Festklänge" haben vor ihren übrigen symphonischen Schwestern den einen Vorzug, daß sie keine Geschichte erzählen. Der Hörer muß nicht immerfort sehen, wie das „Programm" den geängstigten Tondichter von Tact zu Tact verfolgt.

Ein Herr K. konnte sich diese Lücke nicht entgehen lassen, und weihte das Publicum durch ein im Concertsaal vertheiltes Programm in die poetischen Geheimnisse der „Festklänge" ein. „Ein großes, allgemeines, volksthümliches Fest", versichert er, „ruft eine bewegte Menge, die Freude auf der Stirne, den Himmel in der Brust, in seine Zauberkreise." Könnten wir an diesem Ort Notenbeispiele bringen, der Leser würde staunen, wie „die Freude auf der Stirne" und „der Himmel in der Brust" sich in Lißt'schen Accorden ausnimmt. Auch hätten wir ohne Herrn K.'s Wegweiser nicht sowohl an die „olympischen Spiele der Griechen" als an die bluträunstigen Lustbarkeiten der ungarischen Landtagswahlen denken müssen. Wagner und Lißt erheben ganz ernstlich den Anspruch, daß man Kunstmittel und Ausdruckweisen, welche anderwärts als trivial verpönt sind, in ihren

Compositionen für höchst ideal anzusehen habe. So ergehen sich auch die „Festklänge“ (wie fast alle Lißt'schen Orchesterstücke) sehr reichlich in „türkischer Musik“. Die große Menge hört das immer gerne und so läßt sie sich vielleicht auch einreden, dieselbe Stelle sei bei Donizetti Roheit des Effects, bei Lißt Ausdruck sublimster Geistigkeit. Der „Festmarsch zum Goethe-Jubiläum“ erinnert stark an Wagner, den er jedoch durch die neue Errungenschaft des Schrittwechsels (das Trio geht im Dreivierteltact) überholt. Reizend sind einige Orchester-Effecte, z. B. die Gegenbewegung der abwärts in Terzen gehenden Flöten gegen die aufwärts geführte Melodie. Als musikalische Verherrlichung Goethe's durch einen so feinen und enthusiastischen Goethekenner ist der „Festmarsch“ ein neuer Beleg, wie alles Aufgebot von Bildung und Begeisterung kein gutes Tonstück hervorzubringen vermag, wenn die specifisch musikalische Erfindung fehlt. Gegenüber den Orchester- und Chor-Compositionen von Lißt fühlen wir uns als Berichterstatter über dessen Clavierwerke stets in einer angenehmeren Lage; Lißt's unübertroffene Kenntniß und geistreiche Verwendung des Clavier-Effects putzt hier die sickernde Erfindung nicht blos glänzend auf, sie führt dem Componisten, der mit dem Piano so eng verwachsen ist, thatsächlich neue Ideen zu. Leider konnten die von Herrn Tausig vorgetragenen Clavierstücke unsere Erwartungen nicht erfüllen. Auf ein „Concert“, das jede auftauchende Schönheit in einem Wirbel empörter Musik-Elemente verschlingt, folgte eine „ungarische Rhapsodie“, welche die nationale Charakteristik bis zur vollständigen Cymbalisirung des Claviers treibt. Lißt's „Valse-Impromptu“ ist reiner Leopold v. Meyer, mit etwas harmonischem Strychnin versetzt. Aber vollends das „Scherzo“ mit angefügtem „Marsch“! Vereinigt es nicht die schönsten Symptome eines verrückt gewordenen Clavierstyls? Diese Tastenschlächterei mit ihren gräulichen Dissonanzen ein „Scherzo“? Ebenso scherzhaft würde es uns vorkommen, wenn uns Jemand unversehens eine Handvoll Erbsen an den Kopf würfe oder mit nassen Bürsten ins Gesicht führe. Scherzhaft fanden wir dies „Scherzo“ nicht, auch nicht musikalisch, aber komisch in hohem Grade. Aufrichtig wehrten wir uns gegen diese Stimmung einem Manne wie Lißt gegenüber; aber bei seinem „Scherzo“ wurde uns der Ausspruch des geistreichen Ehlert klar: Die Zukunftsmusik sei eigentlich „nur unbeschreiblich komisch“. Das klang wirklich, „als spiele der Sonnenstich Clavier“. Als Pianist überraschte Herr Tausig durch ungewöhnliche Kraft und Bravour. Nur ging er in der Energie des Anschlags häufig zu weit, und stach oder hieb in die Tasten, daß das Instrument ächzte. In seinem Vortrag stritten sich Geist und Manier. Ein Urtheil über die absolute künstlerische Höhe des Concertgebers können wir uns diesmal noch nicht bilden; als Lißt-Spieler ist er jedenfalls eine glänzende Erscheinung. Das Publicum — allerdings ein anderes als das der „philharmonischen“ und „Gesellschaftsconcerte“ — benahm sich recht enthusiastisch; fast als hätte es zuvor Herrn Brendel's berühmte Vertheidigung der Thesis gelesen: „Lißt's Werke sind das Ideal unserer Zeit.“ Fern sei es von mir,

mit den Verfechtern der Zukunftsmusik über Lißt streiten zu wollen, das ist für alle Zeit unmöglich, seit deren kritischer Advocat, Herr Brendel, den denkwürdigen Ausspruch gethan: „Es hat sich die Meinung im Publicum gebildet, als ständen überhaupt zwei berechtigte Parteien einander gegenüber, dem ist jedoch nicht so, im Gegentheil: wir haben allein Recht und die Gegner absolut Unrecht.“ Seit wir so bestimmt wissen, daß wir nun einmal zeitlich und ewig verdammt sind, hüten wir uns sehr, noch weiteres Aergerniß zu geben. Von Herzen wünschen wir Herrn Tausig, der noch drei bis vier ähnliche Lißt-Batterien aufzuführen gedenkt, den besten Erfolg seines Unternehmens. Es gehört viel Heroismus und mehr als blos künstlerisches Vermögen dazu, so kostspielige Missions-Concerte „für eine Idee“ zu veranstalten. Wenn das Sprichwort, „Zeit ist Geld“, Recht hat, so kann man nicht ohne Bewunderung von „Tausig und seiner Zeit“ sprechen.

Philharmonische Concerte.

Im dritten philharmonischen Concert wirkte eine meisterhaft aufgeführte Symphonie von Haydn (D-dur) fast mit dem Reiz einer Novität. Menuett und Andante erheben sich bei aller Einfachheit ohneweiters zur Genialität, und auch die beiden äußeren Sätze athmen so liebenswürdige Anmuth, daß wir einige ihrer alltäglich gewordenen Redensarten gern in Kauf nehmen.

Schumann's „Genovefa“-Ouverture in ihrer düsteren Leidenschaftlichkeit könnte geradezu „Golo“ überschrieben sein. Ohne an Tiefe und Ursprünglichkeit die „Manfred“-Ouverture zu erreichen, wirkt dies Stück doch fortreißend durch seinen echt dramatischen Zug. Den „Pilgermarsch“ aus der „Harold-Symphonie“ von Berlioz hörten wir nach langen Jahren mit großer Befriedigung wieder. Echt poetisch in Stimmung und Ausführung, ist der „Pilgermarsch“ zugleich formell eines der abgerundetsten Tonstücke von Berlioz. Wie Anfangs leise aus weiter Ferne das Marschthema ertönt, näher und näher heranrückt, anschwillt, sich immer reicher entfaltet; hierauf die Bläser einen hymnenartigen Mittelsatz anstimmen, den die Arpeggien einer einzelnen Bratsche umgleiten; wie dann der Marsch wieder allmälig verhallt, diesmal geistvoll verflochten mit leisen Nachklängen des Mittelsatzes, — dies alles gibt ein ungemein glücklich gedachtes, stimmungsvolles Bild. Einige melodische Härten, einige Sonderbarkeiten in der Harmonie vermögen uns den Eindruck nicht zu stören. Die Combination der Klangfarben ist von zauberhafter Wirkung; bei aller Fremdartigkeit erscheint sie doch niemals kalt ausgeklügelt, sie wächst mit innerer Nothwendigkeit aus der musikalischen und poetischen Grundidee der Composition.

Die erregte Stimmung, in welche die Versammlung durch Schumann und Berlioz versetzt war, wurde schließlich mit Hilfe einer Rietz'schen Symphonie abgekühlt. Julius Rietz ist einer der gebildetsten Musiker und trefflichsten

Dirigenten Deutschlands, aber nimmermehr ein origineller Componist. Es ehrt Herrn Dessoff, daß er die Werke seines Lehrers mit den verklärenden Augen der Pietät ansieht: im Publicum war aber diese Empfindung offenbar nicht vorauszusetzen. Höchst sorgsam und verständig ausgeführt, mit Geist instrumentirt, an feinen Zügen keineswegs arm, vermochte die Symphonie sich doch in keinen lebendigen Rapport zum Publicum zu setzen. In der wohlbekannten, gebildeten Ausdrucksweise Mendelssohn's werden uns hier ziemlich unerhebliche Mittheilungen gemacht. Dabei vermag der Componist niemals zum Schluß zu kommen, wodurch er selbst seinen besten und frischesten Satz, den Menuett, um den Effect bringt. Diese Redseligkeit ist von Ideen-Ueberfluß ebensoweit entfernt, als das oft qualmend auflodernde Feuer dieser Musik von wirklicher Leidenschaft. Den Musiker wird die Rietz'sche Symphonie von ihrer technischen Seite interessirt haben; ihr Eindruck auf das Publicum war: achtungsvolle Langweile.

Ueber die in einer Wohlthätigkeits-Akademie aufgeführte Instrumental-Einleitung zu R. Wagner's „Tristan und Isolde" wollen wir nach einmaligem Anhören und ohne Kenntniß des Ganzen nicht urtheilen. Günstig war der Eindruck durchaus nicht, welchen diese ruhelos wogende, unterschiedlose Tonmasse mit ihrer unaufhörlichen Wiederholung desselben Motivchens machte. Das Ohr findet nirgends einen Ruhepunkt oder Abschluß, was ungefähr dieselbe peinliche Empfindung erregt, als müßten wir eine lange Reihe von Vordersätzen vorlesen hören, deren Nachsätze wegbleiben. Unwillkürlich fielen uns jene französischen Gerichtsurtheile ein, die einem kurzen Schlußsatz seitenlange „considéré que" vorausschicken. Das Publicum blieb mehrere Secunden nach dem Schlußaccord vollkommen still, dann wurde (vielleicht in Folge einer raschen Abstimmung) applaudirt. — Mozart's Sopran-Arie „non temer" gehört zu jenen Stücken des Meisters, die uns weniger Mozart's Geist, als die Aeußerlichkeiten seines Ausdruckes, seiner Redensarten entgegenbringen. Die Arie ist 1786 zu der Oper „Idomeneo" hinzucomponirt, als diese von einer Gesellschaft vornehmer Dilettanten in Wien aufgeführt und zu diesem Behuf mancher Veränderungen bedürftig wurde. Die obligate Solovioline war für den Grafen August v. Hatzfeld geschrieben, — es hat also die bestimmte Gelegenheit ein erhebliches Wort mitgesprochen. Die concertirende Begleitung eines Solo-Instrumentes neben der Singstimme, hat, wenn sie die Grenze einiger Tacte überschreitet, jederzeit etwas Bedenkliches. In der genannten Arie wird man diesen, an die Singstimme sich lästig vordrängenden, selbstgefällig tänzelnden Schatten gar nicht los; es ist zu wenig für ein Duett und zu viel für eine Arie. Wir finden seltsamerweise nicht einmal bei Jahn, den sonst jede Kleinigkeit von Mozart äußerst beredt macht, ein warmes Wort darüber.

Höchst anziehend war ein Concert für Streich-Instrumente von Seb. Bach. Es ist das dritte aus den im Jahre 1850 von Dehn herausgegebenen sechs Concerten, oder eigentlich die beiden äußeren Sätze desselben; denn offenbar ging der

mittlere Satz (wahrscheinlich ein langsames Minore) verloren. Ein ungemein kräftiges, gesundes, wenn auch etwas eigensinniges Leben regt sich in diesen straffen Themen, die ohne einen inneren Gegensatz, ja ohne die mindeste Unterbrechung und dennoch reich durchgeführt, sich vor uns abrollen. Der Hauptreiz liegt natürlich in der lebensvollen, vielgestaltigen Stimmführung. Durch den fehlenden Contrast der Blasinstrumente fallen eigentliche Orchester-Effecte so gut wie hinweg, doch wirkt das Zuwerfen des Themas von den Geigen an die Bratschen und Bässe im ersten Satz ganz reizend.

Schumann's C-dur-Symphonie (Nr. 2), nach deren Wiederholung wir uns lange sehnten, machte den Beschluß. Eines der sinnigsten und bedeutendsten Werke Schumann's, ist diese Symphonie doch in ihren einzelnen Theilen ungleich in der Arbeit, ungleich an Werth. Schon im ersten Satz gibt es Stockungen, welche jedoch der pathetische, ruckweis vordringende Gang des Themas jedesmal bald besiegt. Das geistvolle, wie ein munterer Wasserfall herabplätschernde Scherzo sinkt schon in dem ersten, noch mehr in dem zweiten seltsam steifen Trio, erhebt sich aber nach diesem wieder zu dem glänzendsten Schluß. Das wahre Herz des Ganzen ist das Adagio, vielleicht das seelenvollste, das seit Beethoven geschrieben wurde. Wie er tief aufathmet, dieser Gesang, immer breiter und höher anwächst, bis er endlich in einer colossalen Steigerung auf den höchsten Gipfeln der Violintöne anlangt und nun in einem wahren Goldregen von feinen Trillerketten wieder herniederrieselt! Auch in diesem so bewunderungswürdigen Stück finden wir eine Stelle (den staccato contrapunktirenden Mittelsatz), die, ganz abgesehen von ihren harmonischen Härten, ein plötzliches Erschlaffen der Phantasie bekundet. Der letzte Satz erreicht keinen von den drei früheren, so sehr er sie zu überflügeln sucht. Hier wechselt ein gewaltsames Aufraffen und Anspannen mit unverhohlnem Sinken der Erfindungskraft. Das Hauptübel steckt in der rhythmischen Einförmigkeit des Themas, worauf nach dürftiger Exposition eine tändelnde Violinfigur folgt, die bei Schumann geradezu befremdet. Erst mit dem energisch schmerzlichen Gesang der Bläser im Mittelsatz (S. 183 der Part.) haben wir den ganzen Schumann wieder, doch nicht für lange. Der Schluß ist ein stürmisches Uebertäuben innerer Ermüdung.

Cherubini's „Medea"-Ouverture wirkte wie immer durch ihre vornehm straffe Haltung, ihr kräftiges, dabei echt französisches Pathos, ihre klare, feine Orchestration. Den vollen Ausdruck jener furchtbaren Tragik, welche die Erscheinung Medea's erfüllt, können wir in dem Tonstück allerdings nicht mehr finden. Das Maß solcher Ansprüche wechselt mit dem fortbrausenden Strom der Kunstentwicklung. Neben musikalischen Tragödien, wie sie Schumann's „Manfred"-Ouverture oder Berlioz' „König Lear" seither aufgerollt haben, würden wir heute Cherubini's Einleitung zur „Medea" vielleicht „Concert-Ouverture" nennen.

Die beiden bedeutendsten Nummern waren eine Orchester-Suite in D-dur von Seb. Bach, und Schumann's B-dur-Symphonie. Gewiß die interessan-

teste Zusammenstellung zweier so grundverschiedener Kunst-Epochen! Die Orchester-Composition des achtzehnten und jene des neunzehnten Jahrhunderts. Die Symphonie im Keim — denn was ist die „Orchester-Suite" anders? — und die Symphonie in ihrer reichsten Blüthenfülle. Bach's charakteristische und liebenswürdige „Suiten" gehören zu jenen Werken des Altmeisters, denen ein modernes Publicum sich mit unbefangenem Behagen assimiliren kann. In den verschollenen, knappen Formen treibt ein jugendfrischer Geist; die contrapunktische Kunst reizt das kundige Ohr, ohne es zu verwirren oder zu ermüden; farbenreiche Gegensätze endlich, wie die weiche Zärtlichkeit der „Airs" und die drollige Beweglichkeit der Tanzstücke, heben wechselseitig ihre Wirkung. Kein Wunder, daß auch im „philharmonischen Concert" der Erfolg der D-Suite ein vollständiger war. Die ursprüngliche Instrumentirung blieb unverändert, bis auf zwei Clarinetten, welche Herr Dessoff hinzufügte, weil der hochliegende Satz der Trompeten im Original heutzutage schwer ausführbar ist.

Schumann's B-dur-Symphonie (Nr. 2) kennen wir aus wiederholten Aufführungen. Die jüngste, unter Dessoff, war davon weitaus die beste, jene erste nicht ausgenommen, mit welcher Schumann im Jänner 1847 selbst hier debutirte. Warum war es dem früh und trostlos dahingegangenen Meister nicht beschieden, die rasche und unverlierbare Popularität zu erleben, die seine Musik seit jener Aufführung hier gewonnen hat! Entzückt lauschte man Sonntags diesem duftenden Strom von Geist und Empfindung, der, immer klar und immer neu, ein leibhaftig Stück Mai in unsern Winter hineinzauberte. Nach einer mündlichen Mittheilung des Componisten, hat er das Werk ursprünglich „Frühlings-Symphonie" nennen wollen. Die Musik hätte den Titel nicht Lügen gestraft. Schumann aber war zu stolz, um von einer Aufschrift zu erbetteln, was nicht ohnehin in der Musik lag.

Gerne hörten wir das Larghetto aus Spohr's dritter Symphonie. Die Regel, daß man den Zusammenhang einer Symphonie nicht zerstören darf, kann man des angeborenen Rechtes auf Ausnahmsfälle wohl nicht berauben. Spohr wird eine solche Ausnahme hin und wieder rechtfertigen, denn seine Symphonien enthalten sehr schöne erste Sätze und Adagios, während die Scherzo's meistens recht unglücklich, die Finales gößtentheils unbedeutend sind. Nicht jeder Componist läßt die vier Zweige seiner Symphonien aus so kraftvoll einheitlichem Stamm emporwachsen, wie Beethoven.

Richard Wagner's „Faust"-Ouverture wurde vor mehreren Jahren in einem Wohlthätigkeits-Concert gespielt. *) Als uns das Werk damals mißfiel, kannten wir freilich noch nicht die ganze Größe unseres Verbrechens. Herr v. Bülow hatte noch nicht seine Broschüre über die „Faust"-Ouverture geschrieben, worin er Wagner als „legitimen Erben Beethoven's" proclamirt und, unter reichli-

*) Vergleiche S. 97.

chen Grobheiten gegen Andersdenkende, Beethoven's neunte Symphonie zum „Ausgangspunkt" der Wagner'schen „Faust"-Ouverture herabsetzt. Nach Bülow hält Schumann's Ouverture zu „Manfred" mit dem Wagner'schen Opus nicht den entferntesten Vergleich aus, ein Satz, dessen vollständige Umkehrung wir gern unterschreiben. Ja, wüßten wir nicht, daß Wagner die „Faust"-Ouverture bereits während seines ersten Pariser Aufenthalts (1840) skizzirt hat, wir könnten sie für eine karrikirte Nachahmung der „Manfred"-Ouverture halten. Die „Faust"-Ouverture imponirt durch ihren sehr consequenten Charakter und einen für Wagner merkwürdig einheitlichen Bau. Was aber diesen Bau ausfüllt, ist eine Impotenz, die trotz ihres prahlerischen Gebahrens wahrhaftes Mitleid erweckt. Wenn gleich zu Anfang die „Baßtuba" mit einem komisch-erhabenen Thema „mit Macht angeblasen" kommt, wie der Stier von Uri, so müssen wir eher an eine gelungene Travestie des „Faust" denken, als an Goethe's Gedicht. Im Allegro gestaltet sich dies Motiv viel besser, und wird, wie gesagt, mit einer eisernen Consequenz behandelt. Wenn nur diese „Einheit der Stimmung" nicht in so roh materiellem Sinne dadurch erhalten würde, daß eine begleitende Violafigur, (ähnlich dem ersten Coriolan-Motiv) unablässig in allen Lagen und Instrumenten, in allen Halbtönen Wagner'scher Chromatik uns verfolgt. Gegen Ende der Ouverture erschien uns bereits jeder Zustand glücklich und ehrenvoll, in welchem man diese Violafigur nicht zu hören braucht. Wir begreifen es nöthigenfalls, wenn selbst die schwächste Oper Wagner's ein enthusiastisches Publikum und einige vergötternde Kritiker findet; allein wie man es fertig bringt, Wagner als symphonischen Componisten zu bewundern, und über die „Faust"-Ouverture eine ganze interpretirende Abhandlung zu schreiben, das verstehen wir nimmermehr. Der reichliche Anlaß zu derlei Interpretationen ist allerdings das Klügste an der Ouverture, denn so lange es musikalische Naturen gibt, die an solchen Hinein- und Herausgeheimnissen ihr vornehmstes Vergnügen finden, wird es der „Faust"-Ouverture sowenig an Publicum fehlen, wie den Lißt'schen Symphonien. Die Faustsage hat in der Musik, vom alten Eberwein bis auf Lißt und Wagner herab, ansehnliches Unheil angestiftet. Sie hat zur Verbreitung der Thorheit beigetragen, daß die höchsten und schwierigsten Probleme des menschlichen Geistes auch für die würdigste Aufgabe der Musik angesehen werden. Der Erfolg der „Faust"-Ouverture schwankte in einem unentschiedenen Kampf zwischen Applaus und Zischen.

Einen recht anmuthigen, bescheidenen Gegensatz zu Wagner's Tonmetaphysik bildet eine andere Programmmusik, über die unseres Wissens noch niemand ein eigenes Buch geschrieben hat: Beethoven's „Pastoral-Symphonie."

Gesellschaftsconcerte.

Niemand wird behaupten wollen, daß man Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" in Wien zu selten aufgeführt habe. Seit Jahrzehnten hat die

„Tonkünstler-Societät" im Burgtheater sie so sicher im Griff, daß die Sache zweimal des Jahres ohne viel Vorbereitung, allenfalls in leichtem Halbschlummer, von statten geht. Warum man dennoch ein abermaliges Einstudiren dieser Oratorien wünschte? Wir glauben, nicht blos, weil die Productionen im Burgtheater mit der Zeit immer schleuderischer wurden, — auch unsere Anforderungen sind gleichzeitig viel größer geworden. Durch die Fortschritte, welche das Concertwesen in Wien seit zehn Jahren gemacht, durch die Verfeinerung der Orchester-Productionen und die früher unbekannte Pflege des Chorgesangs sind wir allmälig dahin gekommen, an die Aufführungen großer Musikwerke einen ganz andern Maßstab zu legen. Je länger wir jene zurückgebliebenen und diese vorgeschrittenen Productionen mit einander vergleichen, je öfter wir diesen Abstand messen konnten, desto lebhafter mußten wir wünschen, auch einmal Haydn's Oratorien mit all dem Fleiß, der Sorgfalt, endlich mit der stärkeren Besetzung unserer Tage vorgeführt zu sehen. Es sollten diese Productionen aus einer bloßen Gewohnheitssache wieder zum selbständigen Kunstwerk werden. Director Herbeck hat diese Ehrenrettung vorgenommen, und mit Haydn's „Jahreszeiten" die Reihe der diesjährigen „Gesellschafts-Concerte" eröffnet. Der Erfolg war des Unternehmens würdig. Das letzte und bedeutendste Werk unseres Haydn erglänzte in neuer Schönheit. Haydn war 69 Jahre alt, als er diese jugendfrischen Melodien schrieb; zwei Jahre zuvor hatte er die „Schöpfung" componirt. In einem Alter, welchem sonst im besten Fall nur eine Nachlese vergönnt ist, schuf Haydn seine zwei größten Werke, diejenigen, welche ihn in Deutschland am populärsten gemacht haben. Die Aehnlichkeit mit dem Lebensgange Händel's drängt sich auf: auch dieser gab sein Bestes, seine Oratorien, als ein Siebenziger. Der Einfluß Englands, so maßgebend für Händel's Oratorien, blieb auch hier nicht ganz unthätig. Von England brachte Haydn den (ursprünglich für Händel bestimmten) Text zur „Schöpfung" mit; nach Thomson's berühmtem Gedicht: „The seasons" entstanden seine „Jahreszeiten". Rührend ist die naive Bescheidenheit, mit welcher der hochberühmte Meister von seinen Oratorien sprach. An Breitkopf schrieb er bei Uebersendung der „Schöpfung" am 12. Juni 1799: „O Gott, wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst! Die Welt macht mir zwar täglich viele Complimente auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten; aber niemand will mir glauben, mit welcher Mühe und Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muß. Nur wünsche ich und hoffe auch, ich alter Mann, daß die Herren Recensenten meine „Schöpfung" nicht allzustreng anfassen und ihr dabei zu wehe thun mögen." Die „Herren Recensenten" werden sich wohl hüten. Man müßte sich mit Leib und Seele der Weimar'schen Musik-Inquisition verschrieben haben, um den unverwüstlich frischen Kern dieser Oratorien leugnen zu wollen. Trotzdem darf man sich gestehen, daß manches daraus im Lauf der Jahre abgeblaßt hat. In den „Jahreszeiten" ist es auffallend, wie die in der Natur wärmeren, (Frühling und Sommer), in Haydn's Musik die kühleren und unbelebteren sind. Es ist, als sei die Empfindung

von Lenz und Sommer dem Gemüth des greisen Tondichters fremder geworden, gleichsam in die Ferne gerückt, als habe er sie mehr aus der Erinnerung, als lebendig anschauend geschildert. Der Text trägt daran große Schuld. Haydn selbst hat die Hemmung, die in dieser moralisirenden Tendenz, in dieser Häufung erbaulicher Reflexionen liegt, mit Verdruß empfunden. So äußerte er über den Chor: „O Fleiß, o edler Fleiß!“ „er sei nun sein Lebelang fleißig gewesen, aber noch sei es ihm nicht eingefallen, den Fleiß in Noten zu setzen“. In der That wird bei Haydn über den Frühling und Sommer mehr gesprochen, moralisirt, Gott dafür gedankt u. dgl., als daß das volle, jugendschöne Leben der Natur sich selbst ergieße. Der Charakter der Musik wird dadurch nothwendig oft nüchtern und philiströs. Die langsamen Tempi herrschen ungebührlich vor und machen im Verein mit der lange festgehaltenen etwas weichlichen Empfindung uns Moderne hin und wieder etwas ungeduldig. In den zwei letzten Abtheilungen hingegen bricht ein kräftiger Realismus herein. Wie werden im „Herbst“ die Auen und Wälder, von welchen früher so viel erzählt wurde, nun wirklich voller Leben! Aus den singenden Abstractionen „Hannchen“ und „Lucas“ werden nun wirkliche Menschen mit Fleisch und Blut, mit Laune und Liebe. Von ihrem reizenden Duette an wird der Ton des Ganzen wärmer und individueller, ja die Erfindung reicher und bedeutender. Dann die prächtige Jagd, das jubelnde Winzerfest! Welche Lebendigkeit, Steigerung, Gipfelung! Wie köstlich ist (im Winzerfest) der Muth des alten Herrn, frisch zu Triangeln und großer Trommel zu greifen, ohne zu fragen, ob diese Lärm-Instrumente im Oratorium hoffähig seien oder nicht. Dieses Winzerfest klingt uns immer wie ein imposantes, großes Opernfinale. Es ist vielleicht das Wirksamste, dabei ohne Frage das Modernste, was Haydn geschrieben. Mozart's Einwirkung ist hier nicht zu verkennen.

Im dritten Gesellschaftsconcerte machte den frischesten Eindruck Haydn's Symphonie in C. Die stürmisch begehrte Wiederholung von zwei Sätzen zählt wohl unter den nachgeborenen Triumphen des alten Herrn obenan. Ja, der rührige, nette, zum Küssen liebenswürdige Großpapa wird bei uns völlig Mode. Ein großes Verdienst an dem wiedergewonnenen Sinn für Haydn hat die Zukunftsmusik. Wir sagen das ohne boshaften Hinterhalt. Hat man durch längere Zeit das blos „Interessante“ einseitig auf die höchste Spitze treiben sehen, so beginnt man wieder an der einfachen Anmuth, die man früher fast „uninteressant“ gefunden, sich herzlich zu erfreuen. Nach langen aufreibenden Scheingefechten glänzender Sophistik thut selbst die einfach gesunde Logik wohl. Jene faule Genügsamkeit, die über Haydn und Mozart noch zu einer Zeit nicht hinaus wollte, wo aus neuen Richtungen längst das dringendste „Hört hört“! erscholl —, sie ist weit verschieden von dem geklärten und bereicherten Bewußtsein, mit dem wir heute zum Genusse Haydn's rückkehren. Daß unsere Verehrung für Haydn noch völlig in der abergläubischen Pietät aufgehe, welche in jedem Pralltriller und jedem Uebergang von C nach G unerreichbare Vollendung fand, das wolle man uns freilich nicht zumu-

then. Die wärmste Verehrung verträgt sich vollkommen mit jenem höheren ironischen Blick, der die Schwächen des Genius erkennt ohne ihn darum weniger zu lieben. Nach den neuesten Erfahrungen hat es Haydn offenbar nicht geschadet, daß unsere Zeit mit etwas freierem Sinn ihm gegenüber steht.

Philipp Emanuel Bach, der zweitgeborne Sohn Sebastian's, war bisher dem heutigen Concertpublikum so gut wie unbekannt geblieben. Die erfolgreiche Bemühung der letzten Decennien, uns dem großen Vater näher zu befreunden, ja den beinah Verlorengegangenen als ein unverlierbares Element in unser modernes Musikleben einzufügen — sie mußte endlich auch seinen Söhnen zugute kommen. Die Leipziger Gewandhaus-Concerte haben Emanuel Bach zuerst aus dem historischen Staube hervorgezogen, indem sie vor einem Jahr dessen D-dur-Symphonie zu Gehör brachten, dieselbe, die wir am verflossenen Sonntag im großen Redoutensaal hörten. In der That, Emanuel Bach verdient es in hohem Grad, daß man sich mit ihm selbst bekannt mache, denn sein Geist wie sein Verdienst stehen auf eigenen Füßen, sind weit mehr als ein Abglanz des väterlichen Namens. Emanuel war von den musikalischen Söhnen Sebastian's der gebildetste und solideste. Zwar sein Talent besaß nicht die intensive, geniale Eigenthümlichkeit seines unglücklichen Bruders Friedemann, noch konnten sich Emanuel's äußere Erfolge mit den ephemeren Operntriumphen seines jüngern, galanten Bruders Christian messen. Allein für die Entwicklung der Kunst ist von allen Brüdern Emanuel weitaus der wichtigste geworden. Denn er war's, der, im Gegensatz zu dem wesentlich polyphonen und contrapunktischen Styl seiner Vorgänger, den „freien Styl“ in der Instrumentalmusik begründete, indem er, statt mehrere selbständige, somit wechselseitig abhängige Tonreihen übereinander zu bauen, es vorzog, eine Tonreihe so spielvoll, so gesangvoll als möglich zu machen und die übrigen ihr unterzuordnen. Haydn's bekanntes Wort, „daß er sein Bestes den Werken Emanuel Bach's verdanke“, trat uns aus den Klängen dieser D-Symphonie als lebendige Wahrheit vor Augen. Das sind weit weniger Nachblüthen von Sebastian's Styl, als Keime, und sehr ausgeprägte Keime der späteren Haydn'schen Symphonie. Wer nur einiges historische Interesse hinzubringt, wird dieser (im Jahre 1776 componirten) Musik mit großer Befriedigung lauschen. Unsere Zeit, die bei dem Namen Symphonie gleich an Beethoven denkt, mag dies kurze, dreisätzige Ding allerdings dürftig und etwas trocken vorkommen, sie verlangt Bedeutenderes, Wichtigeres, und überall Mehr! Allein wer es vermag, einige 80 Jahre rasch zu vergessen, der wird sich an diesem Product eines gesunden und geistreichen musikalischen Denkers herzlich erbauen. Eine kräftige, herbe Frische durchweht namentlich den ersten Satz, den ausgeführtesten von allen. Das kurze Largo (es schien uns gar zu langsam genommen) ergeht sich in empfindsamer, ceremoniöser Gelassenheit so recht, was wir heutzutage „zopfig“ nennen. Mit einer musikalischen Ungenirtheit ohnegleichen übergeht der Componist aus diesem Es-dur-Largo in das D-dur des lustigen Finalsatzes, ungefähr wie jemand mit

einem tüchtigen Satz über einen Bach hinüberspringt, um sich den Brückensteg zu ersparen.

Es folgte Ferdinand Hiller's „Loreley", eine jener dramatisirten Concertballaden für Solostimmen, Chor und Orchester, welche Schumann in Schwang gebracht. Das Gedicht (von W. Müller von Königswinter) gehört in die Classe der eleganten Goldschnitt-Lyrik, welche die Romantik für den Salon zurechtmacht. Dinge wie die psychologische Motivirung der Loreley, die reflectirten Empfindungen der Nixen, die Personification von „Rebengeistern" u. dgl., erreichen nimmermehr die tiefe Wirkung der einfachen Sage oder des Heine'schen Gedichts. Der musikalischen Phantasie bietet das Gedicht allerdings günstige Situationen, welche denn auch Hiller wohl zu verwerthen verstand. In einem wesentlichen Punkt trifft seine Composition leider mit Müller's Gedicht zusammen: aus beiden spricht nicht die Stimme echter Poesie, nicht der Ton ureigner, tiefquellender Empfindung. Die Bildung hat mehr dazu gethan, als die Schöpferkraft. Als geistvoller hochgebildeter Componist, als Meister der Technik hat sich Hiller immerhin auch in der „Loreley" bewährt; das Werk, weder großartig als Ganzes, noch unmittelbar hinreißend im Einzelnen, wirkt doch überwiegend interessant und anziehend. Den unwiderstehlichen Gesang der „Loreley" leibhaftig zu componiren, ist ein bedenkliches Unternehmen, fast so bedenklich wie die Composition eines Orpheus oder Arion. Die einfachsten Mittel sind hier meist die besten. Aber damit schafft man keine Concertballade mit Chören, Soli und Orchester. Hiller durfte für seinen Zweck die mannichfachsten Mittel der Klangfärbung, des Rythmus und der Tonmalerei nicht verschmähen, welche die poetische Stimmung festhalten und steigern konnten. Das Resultat dieser Bemühung wurde ein geistreiches modernes Gebilde, das in der Musik ungefähr eine Stelle einnimmt, wie in der Poesie die Gedichte von Dingelstedt. So trefflich aufgeführt wie hier, darf Hiller's „Loreley" überall der freundlichsten Aufnahme gewiß sein. Den Part der „Loreley" sang Frau Dustmann entzückend schön. Ihr künstlerisches Naturell pflegt sich dergleichen romantischen Stimmungsbildern überhaupt am innigsten zu assimiliren; diesmal war vollends jeder Ton wie angehaucht von der Poesie der Sage.

Rubinstein's Vocalchor „Gondelfahrt" scheint uns ein arger Mißgriff. Das Gedicht (von Anastasius Grün) ist so reflectirt, daß es Musik beinahe abstößt. Für das malende Beiwerk, das allenfalls zu einer charakteristischen Instrumental-Begleitung locken könnte, hat der reine Vocalsatz so gut wie keine Mittel. Rubinstein's Musik bleibt hinter dem hier Erreichbaren zurück, ja entfernt sich eher nach entgegengesetzter Richtung. Wenn eine „Mondnacht in Venedig" so aussieht, wie sie Rubinstein uns vormusicirt, dann wollen wir ruhig zu Hause bleiben. Man könnte seine Composition ebenso gut „Novembertag in Smolensk" überschreiben. Mendelsohn's Chor „O, Thäler weit" (von Eichendorff) wirkt nach dem Rubinstein'schen noch einmal so wohlthätig.

Den Schluß des Concertes bildet die vollständige Musik zur „Präciosa“ von C. M. v. Weber. Eine Concert-Aufführung dieser reizenden Musik erschien schon deshalb sehr wünschenswerth, weil das Schauspiel selbst von den Bühnen verschwunden ist. Dies Schicksal war kein unverdientes. Wolff's „Präciosa“ beweist, wie mißlich es sei, ausgezeichnete Erzählungen dramatisch zu behandeln. Die „Gitana“ von Cervantes, welche der „Präciosa“ zu Grunde liegt, ist eine der herrlichsten Novellen, und Präciosa ist ein lahmes Drama, in dem nichts anzuerkennen ist, als der gut getroffene Localton und die an das spanische Lustspiel erinnernde Führung des Dialogs. Allein für Weber's Musik ist das Stück eine unschätzbare Staffage und durch kein Auskunftsmittel zu ersetzen. Wir wüßten kaum eine zweite sceniſche Musik, welche, losgerissen von dem theatralischen Boden, so viel einbüßen würde, als Weber's „Präciosa“. An und für sich ist schon jedes „verbindende Gedicht“ ein Unglück für dramatische Musik. Es erzählt uns, der leidigen Vollständigkeit halber, stets eine Menge Dinge, die uns im Concertsaal nicht im mindesten kümmern. Ueberflüssiges enthält so ein „Gedicht“ immer, das Nothwendige niemals. Denn dies Nothwendige ist eben jene Gesammtstimmung, die nur das lebendig angeschaute Drama selbst erzeugt. Wir wollen die Personen, das spanische Bild sehen; statt dessen geht jedes „verbindende Gedicht“ von der Täuschung aus, es sei uns um die Kenntniß des Factischen zu thun. So erhalten wir für das Verständniß der Musik immer zu viel und zu wenig, von der Beeinträchtigung des Genusses gar nicht zu reden.

Kammermusik.

In Hellmesberger's zweiter Quartett-Production fand ein neues Streichquartett von Robert Volkmann (Nr. 4, E-moll) die günstigste Aufnahme. Es ist dies kein blendendes Werk, aber ein gehaltvolles, sinniges, das namentlich in den beiden äußeren Sätzen die Hand eines Meisters verräth. Scherzo und Adagio schienen uns ärmer an eigenthümlicher Erfindung, sie wirken zum Theil durch Aeußerlichkeiten, wozu wir dort das rapide Tempo, hier die ununterbrochene Anwendung der Sordinen zählen. Im Finale hätten wir nur die Fuge hinweggewünscht, die das Vorhergegangene nicht mehr zu steigern vermag, und deshalb ein trocken pflichtmäßiges Gesicht macht. Die schlichte Einfachheit in Stimmung und Ausführung dieses Quartetts hat uns bei Volkmann fast überrascht und in der Ueberzeugung bestärkt, daß die musikalischen Anschauungen des geschätzten Componisten sich zu einer entscheidenden Wandlung durchgekämpft haben. Offenbar ist in Volkmann's Styl eine Klärung eingetreten, ein Abschütteln der capriciösen Wunderlichkeiten und Genieschlacken, die uns manches seiner früheren Werke trübten. Wer z. B. das B-moll-Trio mit Volkmann's neueren Compositionen, z. B. mit dem vortrefflichen Clavierconcert, vergleicht

— dessen Wiederaufnahme wir unseren Virtuosen ans Herz legen — wird unserer Ansicht beipflichten, daß Volkmann aus Sturm und Drang eine Phase der Klärung angetreten habe, etwa wie sie mit reicheren Mitteln Schumann nach seiner zweiten Sonate vollzog. Die zweite Nummer war Rubinstein's bekanntes Clavier-Trio in B-dur. Wie die schönen, charakteristischen Anfänge sich immer sobald in wüstes Toben verlieren oder ermüdend versiegen! Oft (z. B. im Adagio) ist Rubinstein der vollendeten Schönheit nahe, ganz nahe, aber wie er sie fassen und festhalten will, entflieht sie seiner unsanften Faust. Derlei Compositionen, deren Charakter und Reiz in dem Rhapsodiren einer genialen Subjectivität besteht, sind überdies die letzten, welche unter den Fingern des Herrn Dachs gewinnen.

Joachim.

Das wichtigste Ereigniß der abgelaufenen Woche war das Auftreten Joseph Joachim's. Vor so und so viel Jahren hatten ihn zwar die Wiener als Wunderkind gehört, der Wundermann war uns jedoch fremd geblieben. Wien, die Vaterstadt, wenn auch nicht Joachim's selbst, doch seiner Bildung und seines Ruhm's, hatte bereits einigen Grund, sich ob der anhaltenden Zurücksetzung von Seiten des vielgereisten Künstler's zu beklagen. Joachim, so jung er ist, gilt seit beinahe zehn Jahren für den ersten lebenden Violinspieler, und wenn ihm hie und da Vieuxtemps an die Seite gestellt wurde, so beweist schon dieser Maßstab, welch ungewöhnlicher Größe man sich gegenüber fühlte. Es war dem Künstler nicht leichtgemacht, so hochgespannten und langgenährten Erwartungen bei einem erfahrenen Publicum, wie das unsere, zu entsprechen. Joachim hat es jedoch in glänzendster Weise vollbracht. Er begann mit Beethoven's D-dur-Concert. Nach dem ersten Satze schon mußte es jedermann klar sein, daß man es hier nicht blos mit dem erstaunlichsten Virtuosen, sondern mit einer bedeutenden und eigenthümlichen Persönlichkeit zu thun habe. Joachim ist mit all seiner Bravour so ganz in dem musikalischen Ideal aufgelöst, daß man ihn eigentlich bezeichnen möchte als einen durch die glänzendste Virtuosität hindurchgegangenen vollendeten Musiker. Sein Spiel ist groß, edel, frei. Nicht der kleinste Mordent klingt nach Virtuosenthum; was irgend im Solospiel an Eitelkeit oder Gefallsucht mahnen kann, ist hier spurlos getilgt. Dieser Adel künstlerischer Ueberzeugung tritt bei Joachim mit solcher Macht auf, daß man erst hinterher an die Würdigung seiner großartigen Technik denkt. Welche Kraftfülle in dem Ton, den Joachim's großer, sicherer Bogen dem Instrumente abzwingt! Es schien uns das erstemal, daß selbst bei nachdrücklichster Behandlung der tieferen Violinlagen keine Spur jenes eigenthümlich materiellen Scharrens und Schlürfens der Saite mitklang, welches wir auch bei den berühmtesten Geigern stellenweise vernahmen. Unvergleichlich an Reinheit und Egalität ist Joachim's Triller; sein mehrstimmiges

Spiel so verbunden zugleich und scharf gesondert, daß man oft zwei Spieler zu vernehmen glaubt. Im Verlauf seiner Concerte wird uns Joachim mit den Eigenthümlichkeiten seiner Technik noch näher vertraut machen. Nach dem ersten Concerte Joachim's möchten wir allerdings annehmen, daß der Ausdruck des Großen, Edlen, Pathetischen der seiner Natur homogenste sei. Ob das leichte Spiel der Anmuth, der flüchtige Witz, der frische Humor ihm ebenso überzeugend zu Gebote stehen, wird er in anderen Compositionen zeigen müssen. Das Beethoven'sche Concert, namentlich der fast improvisatorisch freie, tiefbewegte Vortrag des Adagio, bewies die entschiedenste Selbständigkeit der Auffassung. Unter Vieuxtemps' Bogen klang dies Concert glänzender, lebendiger, Joachim holte es mehr aus der Tiefe, und übertraf durch eine wahrhaft ethische Kraft die Wirkung, die Vieuxtemps' Spiel durch hinreißendes Temperament erzielt hat.

Die zweite Nummer war ein Spohr'sches Adagio, dessen Einförmigkeit in der markigen, dabei mannichfaltigen Spielweise Joachim's alle Schwere verlor. Am überraschendsten erschien uns Joachim in dem Vortrag der „Teufelssonate" von Tartini. Wir glauben der Zustimmung der Violinspieler gewiß zu sein, wenn wir dieses Aufgebot einer colossalen und zugleich classisch geläuterten Technik bisher unerreicht nennen. Die schwierigsten Bravouren dieses Stückes, mit deren anstandsloser Bewältigung man sich sonst zufrieden zu geben pflegt, producirte Joachim nicht blos mit sicherer Leichtigkeit, es gelang ihm überdies, in dies brausende Tongewirr zahlreiche bedeutsame Accente zu vertheilen, „Lichter aufzusetzen", welche dem Ganzen einen neuen, ausdrucksvollen Charakter geben. Im Ganzen ist uns kaum ein zweiter Virtuose vorgekommen, dessen Leistungen so vollständig aus Einem Gusse, dadurch so rein und harmonisch in ihrer Wirkung gewesen wären.

Aus Joachim's „Concert in ungarischer Weise" dürfen wir wol nur mit Vorsicht einen Schluß auf den Umfang und die Art seiner schöpferischen Begabung ziehen. Nicht nur ist dies „Concert" die erste Composition Joachim's, die uns bekannt wurde, sie ist überdies zu umfangreich und complicirt, dabei durch ihr stark hervortretendes virtuoses Element zu blendend, um in einmaligem Hören vollkommen erfaßt zu werden. Jedenfalls interessirt und beschäftigt sie den Hörer auf das lebhafteste. Ihre Bedeutung liegt mehr in der Energie, womit der Componist die Stimmung unerbittlich festhält, und nur deren Umgebung geistreich wechselt und combinirt, als in eigentlich reicher melodischer Erfindung. Auf den ersten Blick erscheint zwar die freistehende Benützung von Volksweisen eine ungemeine Erleichterung für den Componisten zu sein. Durch die ungarischen Nationallieder mag sich aber ein Tondichter ebensosehr eingeengt fühlen, denn sie sind unter einander ebenso monoton, als sie ausdrucksvoll und leidenschaftlich sind. In ihrem zweitheiligen Bau (langsame und schnelle Bewegung), ihrem $^2/_4$ Tact mit vorwiegend dreitactiger Periodenstellung, ihrem eigenthümlich hinkenden Rhythmus bleiben die magyarischen Volksweisen beinahe stereotyp. Schubert hat trotz seinem

lebhaften Zug zur ungarischen Nationalmusik in größeren Compositionen, wie die C-Symphonie u. a., nur einzelne Anklänge daran gewagt. Ein ganzes Concert „in ungarischer Weise“ zu schreiben, ist selbst für einen erfindungsreichen Tondichter keine Kleinigkeit. Joachim hat die nationale Treue, das musikalische Interesse und das Vorrecht des Virtuosen hier in geistreicher Weise zu vereinigen getrachtet. Der erste Satz des Concerts, der am breitesten und reichsten ausgeführte, imponirt durch den festgehaltenen Ton einer stolzen und fast verbissenen Leidenschaftlichkeit; in zügelloser Freiheit der Bewegung nimmt er bisweilen den Charakter der Rhapsodie oder des Präludiums an. Weniger reich in der Combination, hat uns der zweite Satz, mit seiner tiefmelancholischen Klage, noch harmonischer angesprochen und befriedigt. Auf die Elegie dieses Adagios — gleichsam der „Lassà“ dieses Stückes — stürzt im dritten Satz die tolle Lustigkeit der „Friska“ herbei. Hier sehen wir uns in den wilden, alles mit sich fortreißenden Tumult einer Zigeunermusik gezogen. Bei aller Beweglichkeit dieser bizarren Tonfiguren, die auf fortwährender Flucht begriffen scheinen, liegt doch ein drückender Bann auf dem Ganzen. Wer hat nicht an heißen Sommerabenden dem Mückentanz zugeschaut? Gerade wie diese Myriaden von Thierchen, so wirbeln hier die Töne in grenzenloser Schnelligkeit auf und nieder, ohne daß die ganze tanzende Säule vom Fleck käme. In technischer Hinsicht ist das ungarische „Concert“ eine erstaunliche Leistung! Alle erdenklichen Schwierigkeiten des Violinspiels sind in blendender und charakteristischer Weise verwendet, ja im ersten Satz schienen sogar halbe Unmöglichkeiten aufzutauchen, deren reine Durchführung selbst Joachim schwer fiel. — Das Concert wurde viel wärmer aufgenommen, als eine so befremdende neue Bekanntschaft erwarten ließ. Wir wünschen, Joachim führte uns diese musikalische Illustration ungarischen Lebens und Treibens noch einmal vor. Sagt ja Goethe:

„Was im Leben uns verdrießt,
Man im Bilde gern genießt.

Die weiteren Vorträge Joachim's, wahre Riesenleistungen einer virtuosen und doch stets sich unterordnenden Technik, waren einige Sätze aus Seb. Bach's „Violinsonaten“ und eine „Phantasie mit Orchester“ von Schumann (op. 131). Da Joachim keine Virtuosen-Eitelkeit besitzt, so mochte es zumeist Pietät sein, was ihn dies ebenso schwierige als unerfreuliche Stück spielen ließ. Schumann hat es an der Neige seiner lichten Tage geschrieben und Joachim gewidmet. Es ist ein dunkler Abgrund, über dem zwei große Künstler sich die Hände reichen. Martervoll, düster und eigensinnig ringt sich die „Phantasie“ mit sehr geringem melodischen Gehalt in fortwährendem Figuriren weiter. Nur höchst selten wird das Ermüdende dieser Erfindung durch eine geistreiche Harmonie oder Orchestration unterbrochen. Beethoven's Romanze in F-dur (op 50), erinnern wir uns nicht früher öffentlich gehört zu haben. Beethoven hat bekanntlich zwei Romanzen für Violine (mit Octettbegleitung) geschrieben; die erste in G-dur spielte Bazzini

in seinen Wiener Concerten. Beide Stücke tragen zwar den unverkennbaren Stempel Beethoven'scher Erfindung, stammen aber offenbar nicht allein aus dem inneren Schaffensdrang des Meisters. Sie haben einen Gelegenheitsbeigeschmack. Beethoven's eigenthümlichster kraftvollster Zeit angehörend, mahnen sie doch durch manchen conventionellen, veralteten Zug an die „erste Periode." Joachim spielte die Romanze wunderbar groß und ruhig. Die Melodie geigte er einfach auf der hellen E-Saite, während wohl kein anderer Violin-Virtuose sich versagt hätte, sie künstlich in ein tieferes Helldunkel zu ziehen. Diese schlichte, schmucklose Größe scheint uns der hervorragendste Zug in Joachims Spiel. Daß er sich damit mancher feineren, unmittelbar rührenderen Wirkung begibt, verhehlten wir uns nicht. Der große, pathetische Styl wird das Publicum immer früher zur Bewunderung als zur Liebe bewegen, er beugt uns den Nacken und kann darum nicht so schnell in unser Herz sich stehlen. Wie in dem persönlichen Charakter der Menschen, sehen wir in den künstlerischen Individualitäten gewisse Anlagen fast regelmäßig sich ausschließen und so gesondert große Classen von Vorzügen und Mängeln begründen. Mehr als eine Stelle von Beethoven hätte Hellmesberger's feines, reizbares Naturell uns unmittelbarer in's Herz gespielt, als Joachim's unbeugsamer, römischer Ernst. Die Vortragsweise der Beiden verhält sich beinahe wie Weibliches und Männliches, oder um ein musikalisches Bild zu brauchen, wie chromatisches und diatonisches Klanggeschlecht.

Virtuosenconcerte.

Die Harfenspielerin Frl. Mösner gab ein Concert mit bestem Erfolg. Die Thatsache, daß der Beifall des Publikums fast ausschließlich ihrer Virtuosität gilt, erscheint schmeichelhafter für die Künstlerin, als lockend für den Musiker. Denn es ist in der That ein recht undankbares Instrument, worauf Frl. Mösner so viel Kunst verwendet. Der glockenreine, aber kurze, gerissene Ton der Harfe hat etwas Kaltes, seelenlos Elementarisches. Man kann diese rasch abklingenden Töne nicht schwellen, nicht schwächen, nicht zu breiter, schöner Cantilene verbinden. In ihrer charakteristischen Wirksamkeit auf Arpeggien und schnelle Läufe gestellt, hat die Harfe als selbständiges Instrument ein sehr kleines Gebiet. Dazu kommt, daß der romantische Nimbus, womit Geschichte und Poesie dies ehrwürdige Organ verklären, vor unserer modernen Tracht und der prosaischen Concert-Umgebung die Flucht ergreift. Von schöner Klangwirkung als Begleiterin des Gesanges oder im Verein mit anderen Instrumenten behält die Harfe in Solostücken allzeit etwas Steifes, Dürftiges. Ueberdies ist ihre Literatur sehr arm; die Compositionen ihres besten neueren Vertreters, Parish-Alvars, können wir kaum mehr goutiren, seiner Vorgänger Bochsa u. s. w. nicht zu gedenken. Es beweist Frl. Mösner's Einsicht und Geschicklichkeit, daß sie durch eigene Transscriptionen das Repertoire

der Harfe zu bereichern sucht, nur würden wir ihr zu andern als Lißt-Thalberg'schen Opern-Phantasien und jedenfalls zu der Beiziehung eines begleitenden Instrumentes rathen.

Ein vollständiger Bericht darf des Herrn Nagy Jakab und seines Concerts im Theater an der Wien nicht vergessen. Ein herkulischer Mann in ungarischer Tracht mit geschlitzten blitzenden Augen, starken Backenknochen und gewaltigem schwarzen Vollbart. In der Hand hält er sein Concert-Instrument („Tilinkó"), die ungarische Hirtenflöte, die man bei den Pusztahirten noch häufig im Gebrauch findet. Dies kleine Pfeifchen wird, wie die Flöten im 16. Jahrhundert oder die uralte „Schwegel", beim Anblasen gerade in den Mund gehalten. Es ist ein armselig rohes Naturproduct; der Ton, wechselnd zwischen schrillem Gepfeife und unreinem Gezwitscher, entbehrt auch des geringsten sinnlichen Reizes und bleibt jeder Spur von Ausdruck unzugänglich. Die Behendigkeit, mit der unser Concerthirte auf diesem Lamentirholze sich herumtummelt, erregt mehr Heiterkeit als Bewunderung. Man glaubt einen toll gewordenen Zeisig zu hören. Wie aber die Neigungen des Publicums unberechenbar sind, — es erscholl anstatt des erwarteten Gelächters großer Beifall und lebhafter, mit einigen „Eljen" gemischter Hervorruf. Der musikalische Geschmack steht wirklich oft ganz jenseits des Gewohnten und der Leitha. Für einen Hirten, der volle sechs Tage in der Woche allein mit seinen Schafen auf der Puszta hinträumt, mag so ein Tilinkó die köstlichste musikalische Unterhaltung abgeben; aber weiter ins Land würden wir uns damit nicht wagen, höchstens noch bis ins Wirthshaus zum „Komlo-Kertben" in Pest, wo dergleichen Beiträge zu der Czardasmusik der Zigeuner auf ungetheilte Verherrlichung zählen dürfen. Wir aber, die wir sogar den Meistern der modernen, veredelten Flöte nicht ohne Verlegenheit begegnen, können dem würdigen Missionär des „Tilinkó" nur zurufen: „Weide deine Lämmer, weide deine Schafe!"

1862.

Die Matthäus-Passion von J. Seb. Bach.

Händels „Messias", zum Jubiläum der Gesellschaft der Musikfreunde.

Richard Wagners große Musikaufführung.

Johannes Brahms.

Orchester- und Chorconcerte: Chöre aus „Christus" von Mendelssohn
Brahms Serenade in D-dur.
Chöre von Schubert und F. Lachner.
„Die Wüste" von Felicien David,
Arien von Händel und Pergolese.
Schubert's C-Symphonie.

Virtuosen: Karl Tausig. Alexander Dreyschock. Wilhelm Treiber. Ed. Reményi.

Für Einführung der Pariser Normalstimmung.

Die Matthäus-Passion von Seb. Bach.

Die „Sing-Akademie" gab Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi. Es war für Wien die erste Aufführung dieses Werkes, das an religiöser Erhabenheit, wie an künstlerischer Vollendung in der gesammten Musik kaum seinesgleichen hat. Marx durfte es wagen, die Bach'sche Matthäus-Passion das „fünfte Evangelium" zu nennen. Der Eindruck, welchen wir durch die unmittelbare Kraft dieser Musik erfahren, läutert und befestigt sich vollends, wenn wir die uralt ehrwürdigen Wurzeln derselben in's Auge fassen. Bach's Musik ist die letzte reichste Blüthe eines durch Jahrhunderte sich durchziehenden religiösen Kunstzweiges. Die Passions-Musiken, gegenwärtig als unbestrittener Besitz des protestantischen Cultus angesehen, verdanken ihren Ursprung und erste Ausbildung der katholischen Kirche. Bis in's 12. Jahrhundert läßt sich der Gebrauch der katholischen Kirche verfolgen, die Leiden Christi in episch-dramatischer Form während der Charwoche in der Kirche musikalisch aufzuführen. Längst vor Palestrina's Zeiten wurde in der Sixtinischen Capelle die Passionsgeschichte so aufgeführt, daß ein Sänger die Worte des Evangelisten, ein zweiter die Reden Christi sang, ein dritter endlich alle übrigen redend eingeführten Personen repräsentirte. Dazwischen trat stellenweise das Volk (turba) in mehrstimmigem Chor auf. Die lateinischen Bibelworte wurden nach von der Kirche normirten, psalmodischen Weisen abgesungen, welche „Accente" hießen. Die evangelische Kirche übertrug die Sitte dieser Passions-Aufführungen in ihre Liturgie. Auf Luther's Anordnung wurde an jedem Charfreitag Vormittags die Leidensgeschichte des Herrn, jährlich abwechselnd aus einem der Evangelisten von dem Geistlichen am Altare, und zwar deutsch abgesungen, in eintöniger, von keinem Chor unterbrochener Psalmodie. Allmälig gegen das Ende des 16. Jahrhunderts begann sich der musikalische Theil dieser kirchlichen Feier zu erweitern und auszubilden. Es kann hier nicht ausgeführt werden, wie durch immer reicheren Chorsatz, durch Einfügung von Arien und Duetten, durch

genauere Charakteristik der biblischen Persönlichkeiten sich diese Gattung in Deutschland zu ihrem ersten Höhepunkt, den „Vier Passionsmusiken", von Heinrich Schütz (1665) erhob, durch den Königsberger Sebastiani eine noch künstlichere Ausbildung (z. B. durchgängige Instrumental-Begleitung) erfuhr. Eine neue Wendung nahm Form und Character der Passionsmusiken zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg. Den (meist nicht mehr bibelgetreuen) Worten des Evangelisten wurden nebst den Kirchenliedern der Gemeinde freigedichtete, fromme Betrachtungen und Nutzanwendungen gegenüber gestellt. Der berühmteste Versuch in der Reihe dieser poetisch kläglichen, von pietistischer Anschauung bestimmten Passionsgedichte war „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" von dem Hamburger Rathsherrn Brockes. R. Kaiser, Mattheson, Telemann, Händel u. A. haben ihn componirt. Die poetischen und religiösen Anschauungen dieser Kreise sind der Boden, aus welchem die wunderbare Passionsblume Sebastian Bach's erblühte.

Bach's Passionsmusiken sind natürlich für die Kirche berechnet, indem die ganze Gattung einen liturgischen Bestandtheil des protestantischen Gottesdienstes bildet. Doch wurzeln die Passionsmusiken durchaus nicht so fest in dem kirchlichen Boden, wie die katholische Messe; mehr von dem allgemeinen Charakter eines Oratoriums, sind sie viel leichter aus dem liturgischen Vorgang loszulösen. In Bach's „Passion" erzählt der Evangelist (Tenor) mit den Worten der Bibel die Leidensgeschichte; Christus (Baß), Petrus, Judas, Pilatus, das jüdische Volk ꝛc., treten im Verlauf der Erzählung redend auf und verleihen ihr dramatisches Leben. An alle die Empfindung oder Betrachtung besonders erregenden Momente knüpfen sich Arien, Chöre und Kirchenlieder, theils der wirklichen, theils einer idealen Gemeinde. Große Chöre, in welchen sich die Gemeinde frommer Betrachtung hingibt, eröffnen und beschließen das Werk. Man sieht, daß zu dem lyrischen Elemente, das in diesem Oratorium den Grundton bildet, und auch äußerlich vorherrscht, noch das epische und dramatische sehr wesentlich hinzutreten. Von jeder dieser drei Ausdrucksformen gibt die „Matthäus-Passion" unvergleichliche Muster. Wenn hier die Erzählung sich zur tiefempfundenen Arie ausbreitet, dort gewaltig dramatische Chöre wie Blitze einschlagen, um sich bald wieder in lang aushallendem Choral zu beruhigen und zu vertiefen, so fällt es schwer, dem einen oder dem anderen den Vorzug zu geben. Dennoch gehört wohl das Bedeutendste den lyrischen Partien an, welche dem innerlich arbeitenden Empfindungsleben Bach's gewiß auch am nächsten standen. Gleich die erste Nummer, vielleicht die vollendetste des Ganzen, ist ein polyphones Wunderwerk, dessen durchgeistigte Kunst wir bewundern, ohne davon erdrückt zu werden. Es ist ein Doppelchor der „Töchter Zions" und der Gläubigen, auf welchen weithin die Silberklänge eines dritten, höher postirten Chors (Knabenstimmen) sich niedersenken. Kein majestätischeres Portal läßt sich zu dem gothischen Dom denken, mit dem man so oft mit Recht die „Matthäus-Passion" verglichen hat. Unter den Arien sind die

bedeutendsten jene, welche der Solostimme die gewaltigen festgefügten Schichten des Chores unterbreiten, wie die Tenor-Arie in C-moll (Nr. 26) die Alt-Arie „Ach nun ist mein Jesus hin", u. a. Diesen stehen die kleinen Arien, zwar minder imposant und kunstreich, doch nicht weniger tief und sinnig zur Seite. Es würde bei der großen Anzahl derselben fast ebenso schwer fallen, wie bei den Chören, die besten namhaft zu machen. Allerdings ist gerade der Genuß der Arien für ein größeres Publicum durch ihre veraltete Form und die ungewohnt dürftige Instrumentirung erschwert. Häufig begleiten nur Oboe und Violoncell, oder Flöten und Bäße die Singstimme, zu welcher diese zwei oder drei Instrumente, jedes sich unabhängig fortbewegend, meist in streng gemessene contrapunctische Beziehung treten. Die dünne Begleitung (namentlich wo, wie bei der Wiener Aufführung, die füllende Orgel wegbleibt), das Fehlen aller Blechinstrumente, verleiht diesen Arien einen ungemein keuschen, ernsten, aber auch fremdartigen Ausdruck. Nach dem langen, uns ungewohnten Vorherrschen figurirender Oboen oder Flöten klingt es schon wahrhaft erfrischend, wenn eine Violine die schöne Alt-Arie im zweiten Theil begleitet. Kleinere Ariensätze von köstlicher Einfalt und Reinheit, wie: „Du lieber Heiland, Du", „Golgatha" mit den zwei tiefen Oboen (hier Clarinetten) ꝛc. besitzt die „Matthäus-Passion" in stattlicher Zahl. Untergeordneter, doch von hohem Interesse sind die epischen Partien des Werkes. Die Recitative des Evangelisten haben eine Lebendigkeit und Schärfe der Declamation, die mitunter auch das Gewaltsame, Eckige nicht scheut. Der ruhig erzählende Fluß der klassischen italienischen Recitative steht unserm Meister fern, dessen Eigenart es mit sich bringt, die charakteristische Bedeutsamkeit überall, auch auf Kosten der Schönheit, voranzustellen. Bedenklich für unsere Zeit erscheint die hohe Tenorlage, in welcher Bach den Evangelisten recitiren läßt; die tiefere Orchesterstimmung seiner Zeit reicht hier zur Erklärung nicht aus. Bach muß für den Evangelisten einen Sänger zur Verfügung gehabt haben, der mit ganz ungewöhnlicher Leichtigkeit in der höchsten Tenorlage deutlich recitirte; eine Art Haut-contre, wie die Franzosen jene, jetzt ausgestorbene Gattung hoher, sich dem Alt nähernder Tenore nannten. Wem wäre der schöne Zug nicht aufgefallen, daß alle Reden Christi von langausgehaltenen Geigentönen, wie von verklärendem Licht umflossen sind, während die Recitative des Evangelisten, der Apostel u. s. w. nur von kurzen Baßnoten gestützt werden. Das dramatische Element macht sich schon in den Reden und Gegenreden der handelnden Personen geltend; mit entscheidender, bewußter Kraft tritt es jedoch in den kurzen Chorsätzen der Juden im zweiten Theil auf. Welch' mächtige, dabei ungesuchte Wirkung! Sie ist um so bemerkenswerther, als die Kraft und Verfeinerung des dramatischen Ausdrucks unbestritten dasjenige Element in der Musik ist, welches eine spätere Kunstepoche am glücklichsten weitergeführt hat. Wie tief Mendelsohn's wirksamste Chöre diesen Vorbildern Bach's verpflichtet sind, wird niemand entgangen sein.

Als Ganzes macht die „Matthäus-Passion“ einen tiefen ganz und gar eigenthümlichen Eindruck, einen mächtigeren Eindruck, als wir nach dem Studium der Partitur selbst prophezeit hätten. In der Gewalt und Eigenart dieses Total-Eindruckes verschwindet alles Einzelne was den Hörer im Verlauf etwa fremdartig, ungenügend, selbst widerwillig berühren mochte. In ihrer höchsten Offenbarung sehen wir eine Kunstrichtung vor uns auferstehen, die wir als erhaben verehren, obgleich sie nicht mehr die unsrige ist. Hier versteht man Zelter's Wort: „Bach sei eine Welt für sich“; man fühlt, dies Werk ist einzig, wie sein Schöpfer einzig war. Eben deshalb bleibt dem Hörer auch die Versuchung ferne, Vergleiche anzustellen. Ohne viel Nutzen würde er damit nur sich und das Werk beeinträchtigen. In Parallelen zwischen der „Matthäus-Passion“ und der im Ohr des Publicums noch nachklingenden D-Messe von Beethoven mag die subjective Vorliebe, das individuelle Verhalten des Hörers sein Recht wahren; ein objectiver Maßstab der Werthschätzung wird sich nicht finden lassen. Die religiösen Anschauungen Bach's sind von jenen Beethoven's so weit verschieden, wie die Richtungen ihrer musikalischen Phantasie auseinandergehen. Daß Beethoven's Werk eine größere Zahl von Hörern weit unmittelbar erfaßt und mit sich fortreißt, können wir weder bezweifeln noch bedauern, ist es doch musikalisch und kirchlich aus modernem Geist geboren. Man kann auf Beethoven übertragen, was von Shakspeare gesagt wurde, daß er nämlich überall und doch nirgends religiös ist. Von Bach darf die erste Hälfte des Satzes gelten. Niemand wird ihn mit Shakspeare vergleichen, aber an den ihm an Genie allerdings untergeordneten Milton erinnert uns der fromme Thomas-Cantor häufig. Wie Milton's Poesie direct aus dem englischen Puritanerthum, so mündet Bach's Kirchenmusik aus der großen pietistischen Bewegung des 17. Jahrhunderts. Das Wort nicht im tadelnden Sinn genommen, sondern im historisch charakterisirenden. Den Zusammenhang Bach's mit dem deutschen Pietismus zu übersehen, bedarf es wirklich eines verschleierten Auges. Man betrachte die Texte seiner Cantaten, Motetten, Passionen, und die liebevolle Versenkung, den allerdings verklärenden, aber doch innerlichst damit zusammenstimmenden Ausdruck seiner Musik. Das den Pietismus charakterisirende Hereinziehen alles Gegebenen in die Innerlichkeit, und zugleich das fortwährende emsige Herausholen und Anschauen des Empfundenen finden wir analog in Bach's Musik wieder. Das ist jedenfalls etwas von der bloßen Frömmigkeit sich Unterscheidendes. Tiefe Religiosität spricht doch auch aus Beethoven's D-Messe; allein sie ist modifizirt, bereichert durch tausend Bildungs-Elemente, die Beethoven in sich aufgenommen, und die er auch im kirchlichen Schaffen weit entfernt ist, von sich abzuwehren. Wir brauchen übrigens um dieses Unterschiedes inne zu werden, gar nicht den entfernten Beethoven, wir dürfen nur Bach's großen Zeitgenossen Händel herbeiziehen, dessen „Messias“ denselben Inhalt wie die Passionsmusik behandelt. Im „Messias“ athmet auch jeder Ton echte Frömmigkeit, dabei ist aber alles freier,

heller, muthiger. Die tröstenden, sich aufschwingenden, das Gemüth befreienden Momente finden sich bei Händel ungleich zahlreicher, und er verweilt viel länger und nachdrücklicher bei ihnen, während über der ganzen „Matthäus Passion“ eine ergreifend tiefe, aber fast ununterbrochen düstere, unfreie, von der Betrachtung der eigenen Sündhaftigkeit nicht loskommende Frömmigkeit wie schwerer Trauerflor lastet. Daß es Bach ohne ängstliche Bemühung gelang, alle sinnlich-weltlichen Elemente fernzuhalten, und dennoch auf einem so rigoros begrenzten Gebiet menschlichen Empfindens den Hörer unausgesetzt zu beschäftigen und zu erheben, ist das höchste Zeugniß für die Kraft seines Genies und seiner Empfindung.

Es freute uns zu beobachten, daß das überaus zahlreiche Publicum Bach's ernstem und anstrengendem Meisterwerk mit ungeschwächter Theilnahme folgte. Der Vollgenuß eines solchen Werkes kann freilich nur demjenigen werden, der wohl vorbereitet herantritt, und auch in die fast unergründliche Tiefe der künstlerischen Technik zu tauchen versteht. Diese Freiheit und Kunst der Behandlung des polyphonen Satzes ist für das arbeitende Studium eine Goldgrube musikalischer Erkenntniß. Außer einiger technischer Einsicht verlangt die Würdigung dieses Werkes auch historischen Sinn. Nur durch seine Vermittlung vermag man die Bedeutung des Ganzen zu erfassen und unbeirrt von fremdartigen Einzelnheiten es zu genießen. Diesen historischen Sinn, den schönsten Erwerb unserer Zeit, scheint das Publicum in der That auch in musikalischen Dingen sich mit jedem Jahr sicherer anzueignen; es versteht moderne Anschauungen, individuelle Neigung und Gewohnheit von den Denkmälern einer großen Vergangenheit fernzuhalten, und stößt es sich auch hie und da mit den Fühlhörnern, so zieht es sie doch nicht zurück.

Händel's „Messias“ und das Jubiläum der „Gesellschaft der Musikfreunde“.

Fünfzig Jahre sind es, daß die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde“ sich in Wien constituirt und ihre Gründung mit der Aufführung eines Händel'schen Oratoriums gefeiert hat. Ein halb Jahrhundert treuen Zusammenhaltens, Strebens und Wirkens, — kann es einen erfreulicheren, solideren Anlaß zu festlichem Erinnern geben? Die musikalische Feier dieser goldenen Hochzeit mit Apollo bestand in der Aufführung von Händel's „Messias“. Es sah dabei recht festlich aus. Der große gedrängt volle Redoutensaal, von zahlreichen Lustern beleuchtet, die singenden Damen im weißen Kleid, und die Herren wenigstens so festlich, als überhaupt ein Herr heutzutage aussehen kann, und vor ihnen, gleichsam als Schutzheilige, die Büsten von Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und dem unvergeßlichen Erzherzog Rudolph, der „Gesellschaft“ erstem und

werkthätigstem Schirmherrn. Ein schmetternder Tusch von Trompeten und Pauken — der Kaiser und die Kaiserin, umgeben von zahlreichen Gliedern des Herrscherhauses, erscheinen unter jubelndem Zuruf in der großen Loge. Da tritt Anschütz vor und spricht einen Prolog von Joseph Weilen. Noch immer derselbe Wohllaut, dieselbe Wärme und Ueberzeugungskraft, die diesem ehrwürdigen Künstler so wunderbar treu bleibt. Herbeck klopft ans Pult, die weißen und die schwarzen Heerschaaren rauschen auf, und die feierlichen Harmonien der „Messiade" ertönen. Die Wahl des Oratoriums konnte keine bessere sein. Gerade der „Messias", Händel's berühmtestes und wohl auch vollendetstes Werk, ist in Wien am wenigsten bekannt und seit einer langen Reihe von Jahren nicht aufgeführt worden.

Händel hat sich in seinem „Messias" ein Denkmal, nicht blos als Tondichter, sondern zugleich als frommer, bibelfester Christ gesetzt. Denn der Text ist von ihm selbst aus den Stellen der heiligen Schrift zusammengestellt. „Glauben denn Eure Lordschaft," sagte Händel in seiner derben Biederkeit einem hochgestellten Mann, der ihm antrug, er wolle zum „Messias" den Text schreiben, „ich kenne nicht Gottes Wort, oder daß Eure Lordschaft Besseres schreiben werden, als die Apostel und Propheten?" Händel wollte keine eigentliche „Passionsmusik" geben; er faßte seine Aufgabe in freier, großer Weise, dergestalt, daß er einen Blick über die ganze Geschichte wirft, von den Verheißungen durch die Propheten an bis zum Erscheinen und Leiden des Heilands und die noch fortwirkenden Folgen seines Opfertodes. Er besingt im ersten Theile die Verheißung des Messias, die Sehnsucht nach ihm, sein Erscheinen als Lehrer und Helfer; im zweiten Theil das Erlösungswerk, Leiden und Tod, Verbreitung der neuen Lehre, trotziges Auflehnen gegen sie, endlicher Triumph „des Herrn und seines Christ, der da herrscht von nun an auf ewig"; im dritten Theil gläubige Zuversicht und Erwartungen der Segnungen, welche das Christenthum für die Zukunft verheißt. Die musikalische Darstellungsweise ist vorwiegend lyrisch; das epische, erzählende Element tritt dagegen zurück; das dramatische bleibt, mit der einzigen Ausnahme des Chors: „Er trauete Gott", vollständig aus dem Spiele. Dadurch gewinnt das Werk eine Größe und Einheit, ein gleichsam festgewurzelte Ruhe und Innigkeit, wie kein zweites, denselben Stoff behandelndes Werk. Alle kleinen, genrehaften Züge sind vermieden, selbst die Person Christi ist nicht singend eingeführt, eine Klippe, an der sogar Beethoven scheiterte. Die überwiegend lyrische, reflectirte Stimmung des „Messias" konnte übrigens in solcher Einheit nicht ohne jeden Nachtheil festgehalten werden. Es fehlen diesem Oratorium die gewaltigen dramatischen Schlagschatten, und damit die Kraft charakteristischer Gegensätze, welche uns im „Judas Maccabäus", „Simson", „Belsazar" hinreißen. Die Phantasie des Hörers findet geringere Anregung im „Messias", der eben die subjective Andacht, die Stetigkeit der Empfindung nicht durch Schilderungen äußeren Geschehens unterbrechen will. Die Mehrzahl der

Händel'schen Oratorien sind eigentlich biblische Dramen, nur ohne scenische Darstellung; sie wirken mit der vollen Anschaulichkeit dramatischen Lebens. Indem der „Messias" auf diese Wirkung verzichtet, muß er, gegen den Ausgang hin, in eine Monotonie des Ausdrucks verfallen, der ungeschwächt Stand zu halten keine geringe Aufgabe ist. Abgesehen von dieser Einförmigkeit, welche in einem so engbegrenzten Kreis von Empfindungen nicht ganz ausbleiben kann, ist der Eindruck des „Messias" auf jeden Hörer ein gewaltiger, tiefgreifender. Die Frömmigkeit erscheint hier in solcher Kraft und geistiger Gesundheit, es ist alles so echt, groß und ganz, daß man bewundernd fühlt, einem unvergänglichen Werke der Kunst und der Andacht gegenüber zu stehen. Das Hauptgewicht der Wirkung liegt natürlich in jener Form, deren großartige Behandlung Händel als unerreicht in der Geschichte der Tonkunst hinstellt, in den Chören. „Da schlägt er ein, wie der Donner", sagt Mozart. Wer kennt nicht die gewaltigste aller Hymnen, das Alleluja, mit seiner packenden Rhythmik, seiner bei aller Kunst so durchsichtigen Polyphonie, seiner imposant anwachsenden Steigerung! Dies Alleluja steht an Volksthümlichkeit und blendender Pracht einzig da; an großartigen Seitenstücken fehlt es übrigens im „Messias" nicht. Wie erschütternd fällt nach der klagenden Arie des Altes der erhabene Trauergesang ein: „Wahrlich, er trug unsere Sünden!" Welche Charakteristik in dem Chor „Wie Schafe gehen", welche Feierlichkeit in dem „Wunderbar!" des ersten Theils. Nach dieser Richtung würden wir mit Beispielen des Großen und Kraftvollen kaum fertig werden. In den Arien dieses Oratoriums erhebt sich Händel vielfach über sich selbst. Die Mehrzahl derselben steht nämlich an Wärme und Innigkeit der Empfindung, an Freiheit der conventionellen Fesseln, über dem Durchschnitt dessen, was Händel in der Arienform zu bieten pflegt. Wer nicht auf einen großen Namen hin in Bausch und Bogen bewundern will (wodurch doch eigentlich immer das wahrhaft Bewunderungswürdige desselben zu kurz kommt), der muß allerdings auch zwischen den Arien im „Messias" unterscheiden. Ein Theil derselben gehört zu jenen rein formalistisch erdachten, bei welchen der Text dem Meister nur als die Gelegenheit gilt, Musik anzubringen. Meist mit einem kräftigen Motto beginnend (wie z. B. die Arie: „Alle Thale"), setzen sie sich in jener typischen, coloraturbehängten Steifheit fort, welche um die einzelnen Worte sich nicht viel kümmert. Wir möchten in diese Classe so ziemlich alle Arien des ersten Theiles reihen, mit Ausnahme der letzten: „Er weidet seine Heerde." Wir sind durch die großen Nachfolger Händel's an eine viel individualisirtere, anschmiegendere Behandlung des Sologesanges, an eine freiere und wärmere Melodie gewöhnt, um uns für diese Ausdrucksweise aufrichtig zu begeistern. Selbst Autoritäten wie Chrysander und Gervinus*) werden uns nicht

*) Professor Gervinus, der neuerer Zeit als Vehmrichter gegen jede vermeintliche Händel-Verletzung umhergeht, findet als unbedingter Bewunderer der

dahin bringen. Im Gegensatze zu dieser Classe von Arien weist aber gerade der „Messias“ eine Reihe von Sologesängen auf, in denen Wort und Ton völlig Eins geworden, jede Note von Bedeutung, jede Wendung tief empfunden ist. Coloratur fehlt darin entweder ganz, oder sie ist doch höchst charaktervoll, wie die rauhen Gorgeggi des Basses in der gewaltigen Arie: „Warum toben die Heiden.“ Die Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet“; „Er weidet seine Heerde“; „Das Volk, das im Dunkeln wandelt“; die Alt-Arie: „Er ward verachtet“ (besonders von dem Zwischensatz in C-moll an) gehören hieher, — bewundernswerthe Gesänge, wie sie kein zweites Oratorium des Meisters aufzuweisen hat. Director Herbeck hatte im wohlverstandenen Interesse des Werkes (das selbst in England nicht vollständig gegeben wird), mehrere Nummern weggelassen. Leider war unter diesen Nummern auch der Chor: „Er trauete Gott“, dessen unvergleichliche dramatische Energie wir um keinen Preis vermissen wollten. Für das Recht eines Dirigenten (der das Publicum zu Händel heranziehen, und nicht etwa von ihm abschrecken will), Kürzungen vorzunehmen, brauchen wir wohl nicht erst aufzutreten.

Gegen Professor Gervinus, der in der Weglassung jeder Arie musikalische Tempelschändung sieht, führen wir ein Wort des alten Thibaut in Heidelberg an. Einer der größten Händel-Verehrer und strengsten Puristen (Haydn und Mozart waren ihm schon unbequem), plaidirt Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst“ für die Kürzungen, indem er Händel's Oratorien mit „einer Schachtel, worin Edelsteine in Baumwolle eingewickelt liegen“, vergleicht, und „diejenigen bedauert, welche sich zur unbedingten Pflicht machen, ein Händel'sches Oratorium ganz zu geben, als ob sie damit recht etwas Wundersames zu Stande gebracht hätten“.

Richard Wagner's Concert.

Im Theater an der Wien gab Richard Wagner eine große „Musikaufführung“, welche aus Bruchstücken seiner unvollendeten Werke: „Die Meistersinger“ und „der Ring der Nibelungen“ bestand. Es dünkt uns auffallend, wie gerade Wagner ein solches Potpourri außer Zu-

---

Händel'schen Arien auch, „daß Händel die feinsten, zartesten, leisesten, dem gemeinen Gehör unvernehmbaren Aeußerungen der geheimsten, verborgensten Seelenregungen abzuhören verstand“. Wir möchten ihn bescheidentlich erinnern, daß Händel selbst den individuellen Ausdruck seiner Gesänge mitunter sehr gering anschlug, indem er z. B. für manche der schönsten Nummern aus dem „Messias“ Melodien aus seinen italienischen Liebesliedern (Madrigale von Mauro Ortensio) unverändert, mitunter in derselben Tonart, verwendete. (Das Nähere siehe in Winterfeld's „Evangelischem Kirchengesang,“ III. Band.)

sammenhang und ohne scenische Zurüstung aus Werken veranstalten konnte, deren Inhalt dem Publicum kaum oberflächig bekannt ist. Hat doch Wagner unzähligemal ausgesprochen, daß in der Oper die Musik für sich nichts ist, nichts sein darf, sondern ihre Bedeutung lediglich aus dem Zusammenhang der ganzen Handlung, der Worte, der Mimik, der Szenerie erhält. Auch die einzelne Scene darf nach seiner Theorie aus dem musikalisch-dramatischen Organismus, dessen lebendigen Theil sie bildet, nicht losgetrennt werden können. Der Verfasser von „Oper und Drama" hat mit seiner Concertaufführung unstreitig eine Inconsequenz gegen sich selbst begangen. Sie ihm verdenken zu wollen, fällt uns nicht ein. Ein Künstlergemüth hat noch andere Bedürfnisse, als das, consequent zu sein.

Wagner, der in Wien eine große Zahl enthusiastischer Anhänger zählt, mochte das Bedürfniß empfinden, sich ihnen noch vor dem bedenklich zögernden Erscheinen seines „Tristan" ins Gedächtniß zu rufen, seinen Wiener Verehrern gleichsam ein glänzendes musikalisches Lever zu geben. Auch wir verdanken Wagner's „Musikaufführung" die reichhaltigste Anregung und Anspannung, zwar keinen reinen, aber doch einen größeren Genuß, als die Composition irgend einer soliden schulgerechten Mittelmäßigkeit uns zu gewähren vermöchte. Die eigenthümliche Zusammensetzung des Programms legt der Kritik eine große Reserve auf. Sie muß sich sehr bedenken, über complicirte, zum Theil schwer faßliche Fragmente zu urtheilen, die aus dem Zusammenhang noch unveröffentlichter Werke herausgerissen sind. Der Concertgeber Wagner hat, wie wir Eingangs constatiren mußten, gegen seine eigenen Gesetze verstoßen; für uns bestehen diese Gesetze noch, und wir möchten nicht gegen sie verstoßen. Wagner's Musik wurzelt wirklich vollständig in seinen dramatischen Intentionen, sie ist wirklich untrennbar verwachsen mit der Action, mit dem scenischen Bilde, mit allem Vorhergehenden und Nachfolgenden. Die schildernde, malende Tendenz, die dramatische Abhängigkeit der Musik erscheint überdies in Wagner's neuesten Opern noch ungleich größer, als im „Tannhäuser" oder „Lohengrin". Aus diesen Opern haben unsere, unter dem Namen Leierkasten bekannten musikalischen Straßenräuber wenigstens den Pilgerchor, den Einzugsmarsch, das Brautlied herausgekriegt; „Siegfried" und die „Walküren" können vor ihren Angriffen ruhig sein. Die von Wagner aufgeführten Fragmente können als solche nach ihrem Werth und Bedeuten unmöglich abgeschätzt werden. Selbst nach ihrer rein musikalischen Wirkung müssen sie im Zusammenhang des Ganzen sich anders darstellen; sie sind gewiß besser oder schlechter, als sie im Concert einzeln uns vorkommen. Besser: wenn alles Vorhergehende in der Oper weise darauf vorbereitet, wenn es Höhenpunkte sind, vor welchen und nach welchen die Nerven des Hörers Ruhe finden. Schlechter: wenn ihr Styl der der ganzen Oper ist, und zum täglichen Brode machen will, was nur als seltenes Reizmittel dient. Was uns im Concert durch fünf bis zehn Minuten als geistreiches blendendes Experiment

interessirte, müßte, auf einen Theaterabend ausgedehnt, zur unaushaltbaren Nervenfolter werden. Wer könnte den glänzenden theatralischen Effect des „Walkürenrittes", des „Feuerzaubers" &c. leugnen? Wer aber, fragen wir weiter, vermöchte diesen Sturm des Außersichseins auch nur eine Minute länger zu ertragen? Wagner's Verehrern kann es nicht entgangen sein, wie müde und abgespannt selbst das enthusiastische Publicum „an der Wien" nach der letzten Nummer war. Als wesentliche Theile eines großen, dramatischen Organismus, entziehen sich die vorgeführten Fragmente jeder nicht ganz oberflächlichen Beurtheilung. Sie auf ihren musikalischen Werth allein anzusehen, würde der Componist gewiß noch unstatthafter finden. Als spezifischen Musiker vermochten wir Wagner niemals hoch zu stellen. Die neuesten Proben haben hierin unsere Meinung nicht geändert. Der eigentliche Kern ihrer musikalischen Erfindung erschien uns dürftig, ja dürftiger als in Wagner's früheren Opern. In den „Nibelungen" ist das rein musikalische Erfinden und Entwickeln so gut wie aufgegeben, was sie uns bieten, ist potenzirte Declamation, oder musikalische Decorations-Malerei. In der Technik dieser stets meisterhaft gehandhabten Decorations-Malerei hat Wagner noch entschiedene Fortschritte gemacht. Die effectvollen Orchesterbilder im „Tannhäuser" und „Lohengrin" erblassen gegen die Farbengluth der vorgeführten Nibelungen-Scenen. Der „Walkürenritt" mit seinen Peitschenhieben, Pferdegepolter und Sturmessausen überschreitet weit die Grenzen des Charakteristisch-Schönen, aber er ist mit einer genialen Keckheit gemacht, die den Zuhörer förmlich niederwirft. In dem „Feuerzauber Wodan's" umfluthet uns ein Meer von fremdartigen Klängen. In das fieberhafte Tremoliren der Geigen tönt das Rauschen und Pizzikiren dreier Harfen, brüllen Posaunen und Ophykleiden, klirren die hellen Rufe gestimmter Glöckchen.

In jedem der Wagner'schen Fragmente schlagen eigenthümliche, mitunter blendende Orchester-Effecte an das betroffen lauschende Ohr des Hörers. Freilich führt Wagner zu diesem Zweck fortwährend einen unermeßlichen Haushalt: das ganze (namhaft verstärkte) Orchester in fortwährender, fluthender Bewegung, Streicher und Bläser in den fremdartigsten Combinationen, Posaunen und Bombardons, Paukenwirbel, große Trommel, Becken, Triangel, Glöckchen. In dem Raffinement ungewöhnlicher Klangmischungen, wie in der Wucht des materiellen Lärms scheint uns Wagner an den Punkt angelangt, wo er nicht mehr weiter kann. Wenn wir aus diesen Fragmenten uns Wagner's gegenwärtigen Standpunkt abstrahiren dürfen, so steht die betrübende Wahrheit fest, daß dieser Componist nicht mehr anders als mit den colossalsten Mitteln zu wirken vermag. Am auffallendsten zeigt dies das „Vorspiel" zu den „Meistersingern". Es schließt mit einem Instrumentenlärm, der jedenfalls mehr Verwandschaft mit dem Untergang von Pompeji hat, als mit der ehrsamen Nürnberger Sängerzunft. Die Vereinigung der drei Themen der Ouverture mag auf dem Papier recht stattlich aussehen, in Wirklichkeit ist sie ein betäubendes Durcheinander: Das gleiche

Kunststück in Meyerbeer's „Nordstern“ steht wie ein Meisterwerk dagegen. Den reinsten Eindruck hat uns „Pogner's Anrede“ aus den „Meistersingern“ gemacht. Das Declamatorische fügt sich darin sehr hübsch dem Melodischen, der Gesang athmet Innigkeit, die Begleitung hält sich, bei großer Wirksamkeit doch mäßig. So weit wie in den Gesang „Pogner's“ wagt sich in den übrigen Stücken die Melodie selten hervor. Wagner legt sie bekanntlich als eine „unendliche“ ins Orchester, wo sie als sehr endliche, vorübergehende, allerdings von reizendem Effect sein kann. Mit dem Vorwurf der Melodien-Armuth darf man Wagner wohl nicht mehr kommen, seit er in den „Meistersingern“ so beißenden Spott darüber ausgegossen. Es kommt eben nur auf den Begriff von Melodie an. Nach unserer einfältigen Meinung ist die Melodie verschieden von Eisenfeilspänen und unser Ohr kein Magnet.

Ueber den Inhalt von Wagner's für vier Theaterabende berechneten „Nibelungen-Rings“ gibt uns eine eben erschienene „Studie“ von Franz Müller in Weimar erwünschte Aufschlüsse. Das rasche Erscheinen dieser apologetischen Schrift hat uns nicht erstaunt. Die Compositionen Liszt's und Wagner's wirken wie Armeebefehle. Es braucht ein Werk eines dieser beiden Herren nur zu erscheinen, und eine kleine Literatur von erklärenden Artikeln, Broschüren, Uebersetzungen &c. folgt auf dem Fuß. Herrn Franz Müller's Frühgeburt hat nicht einmal so lange warten können: die Musik zu Wagner's „Nibelungen“ ist noch nicht fertig, das Textbuch noch nicht veröffentlicht, und schon halten wir diese 118 Seiten starke „Einführung in die Dichtung Richard Wagner's“ in Händen. Sie beschäftigt sich lediglich mit dem Texte; die Musik wird, der Vorrede zu Folge, ein zweiter Band von „kundigerer Hand“ beleuchten. Das Buch selbst ist geistlos und bombastisch. Das ist schlimm; aber noch schlimmer, daß das Buch nothwendig ist. Wer nicht die ganze nordische Mythologie mit allen Helden- und Göttersagen wohlgeordnet im Kopfe hat, versteht von Wagner's viertägiger Riesen-Oper so gut wie nichts. Und doch soll dies „Bühnenspiel“ ein Fest für das deutsche Volk sein. Welch' schwerer Irrthum, es seien jene Göttersagen fortlebend im deutschen Volk, weil dessen Urahnen sie erdacht! Wagner kann in den gebildeten Kreisen Wiens leicht die Probe machen, wie viel von den Erzählungen der „Edda“ seinen Verehrern und Verehrerinnen bekannt sei. Und vollends das „Volk“! Angenommen nun dies hole sich die vollständige Kenntniß dieser Sagen (aus Büchern, woher denn sonst?), so fehlt doch der innere lebendige Zusammenhang der Nation mit jenen alten Göttergestalten. Wir halten diese Gebilde einer mächtigen naiven Volkspoesie hoch: im Epos. Auf der Bühne aber wollen wir Menschen vor uns sehen, lebendiges Fühlen, Denken und Handeln, das wir verstehen, und das uns im Innersten bewegt. In Wagner's „Lohengrin“ ist das Mythische des Helden schon bedenklich; seine Zwitternatur vermischt und verfälscht in den entscheidenden Augenblicken jedesmal die Motive seines Handelns. Im „Nibelungenring“ sind die wenigen handelnden

Menschen lauter Lohengrine, nicht Gott, nicht Mensch. Im „Rheingold“ treten nur Götter und Halbgötter auf. Die Handlung spielt abwechselnd in den Fluthen des Rheins und in der Götterburg Walhalla; also unter dem Wasser und über den Wolken. Auch in den folgenden Theilen ist das unmittelbare Eingreifen der Götter in die Handlung und ihre directe Verbindung mit den Hauptpersonen so vorherrschend, daß Siegfried, Brunnhild, Hagen sich weit mehr als überirdische, denn als menschliche Wesen geben.

Die modernen Dramatiker, welche den Muth hatten, die Siegfried-Sage auf die Bühne zu bringen, waren vor allem bedacht, sie uns durch rein menschliche Motivirung näher zu rücken; sie hielten sich deshalb an das Nibelungenlied, welches im Vergleich zu den älteren Sagen und Heldenliedern die Charaktere und Begebenheiten schon überwiegend in dramatische Bewegung setzt. Wenn Wagner im Gegensatz dazu aus der „Edda,“ schöpft, so heißt dies, das Rad zurückdrehen. Mit Vorliebe auf rein epischen Motiven verweilend, geht Wagner den Nibelungenhelden bis in das tiefste Dunkel ihres Ursprungs nach. Siegfried's Thaten füllen das dritte und vierte Stück; im zweiten handeln Siegfried's Eltern, im ersten die Götter, von denen diese abstammen. Man muß froh sein, daß Wagner den göttlichen Stammbaum nicht noch weiter bis zu der Kuh Andhumbla verfolgt hat, welche durch Belecken salziger Eisblöcke den Ahnherrn des Götterkleeblattes Odin, Wili und We hervorrief. Wie die scenische Aufführung des „Nibelungenrings“ möglich werden soll, wie sich Wagner den Walkürenritt, den Feuerzauber, den Kampf mit dem feuerspeienden und dabei noch singenden und sprechenden Lindwurm, und Aehnliches vorstellt, darüber gibt uns Herr Müller in Weimar leider gar keine Auskunft. Es war einmal von einem eigens dafür zu bauenden Theater in Weimar die Rede; wir fürchten, man wird auch eine von der gegenwärtigen Art verschiedene Generation von Sängern und Zuhörern brauchen.

Wir würden hier mit dem Bedauern schließen müssen, daß eine so glänzende dramatische Kraft sich durch das Streben nach dem Ungeheuersten und Außerordentlichsten in so unfruchtbaren Kreisen festhalten läßt. Zum Glück eröffnet uns Wagner selbst gleichzeitig eine neue Aussicht, die uns nach der qualmenden Gluth der „Nibelungen“ wie eine freundliche Landschaft entgegenlächelt. Wir meinen die „Meistersinger“, eine dreiactige Oper, deren Text wir in dem Hause eines der liebenswürdigsten Kunstfreunde Wiens von Wagner selbst vorlesen hörten. Was man auch im Einzelnen dagegen einwenden muß (— die Diction ist schauderhaft —), das Ganze bleibt doch ein ansprechendes, bald heiteres, bald rührendes Sittenbild aus dem deutschen Städteleben, auf einfachen Verhältnissen ruhend, bewegt von Leid und Freud schlichter Menschen. Mit den leicht faßlichen und leicht zu scenirenden „Meistersingern“ wird Wagner dem deutschen Theater zuversichtlich einen größeren Dienst leisten, als mit den „Nibelungen“; während diese einer geträumten Zukunft harren, wartet auf jene die

dankbare, opernlose Gegenwart. Wagner hat sich gleichzeitig zwei entgegengesetzte Wege geöffnet. Der deutschen Kunst kann es nicht gleich gelten, welchen von beiden Wagner in Zukunft erwählen, und ob er es vorziehen wird, seiner Nation ein Meistersänger zu sein, oder ein Nibelung.

Joh. Brahms.

Johannes Brahms hat sich nunmehr in einem eigenen Concerte dem Publicum als Tondichter und Virtuose vorgeführt. Die Compositionen Brahms' gehören nicht zu jenen unmittelbar einleuchtenden und ergreifenden, die im Fluge mit sich fortreißen. Ihre exoterische, jeder populären Wirkung vornehm ausweichende Haltung hat, vereint mit ihren großen, technischen Schwierigkeiten, diese Tondichtungen weit langsamer durchdringen lassen, als nach der entzückten Prophezeiung, die Schumann seinem Liebling als Wandersegen mitgab, zu vermuthen war. Von Brahms' größeren Compositionen war in Wien bisher keine einzige, von seinen kleineren Sachen nur eine Reihe (ungedruckter) „ungarischer Tänze" durch Clara Schumann aufgeführt. So trat denn in der blonden, feinen Johannesgestalt des Componisten dem Wiener Publicum in der That eine fremde Erscheinung entgegen.

Es gehört derzeit noch zu den bedenklichen Unternehmen, Brahms' Talent und Wirksamkeit abzuschätzen. Auch Solchen, die seine Werke vollständiger sich eigen gemacht, als uns möglich war, fällt es keineswegs leicht, sich in Brahms zweifellos zu orientiren. Nicht als ob dieser Componist noch im Brausen der ersten Gährung triebe. Auf seine besten Jugendwerke, deren wilde Genialität so unwiderstehlich abschreckend anzog, sind längst reifere Schöpfungen gefolgt. Von den überschäumenden zwei Claviersonaten zu den Fis-moll-Variationen, und seither wieder zu den beiden Clavier-Quartetten, den Händel-Variationen u. a., welcher Fortschritt in der freieren sicheren Beherrschung der Technik, welcher Gewinn an Mäßigung und formeller Klarheit! Von einer Anfängerschaft kann da keine Rede sein. Allein gerade in Brahms' jüngsten Werken tauchen uns Fragezeichen und Räthselbilder auf, die eine Lösung erst in der nächsten Periode seines Schaffens finden werden. Diese Lösung wird entscheidend sein. Werden Ursprünglichkeit der Erfindung und melodische Kraft in Brahms gleichen Schritt halten mit der hohen Ausbildung seiner harmonischen und contrapunktischen Kunst? Wird die natürliche Frische und Jugendkraft seiner ersten Werke in dem kostbareren Gefäß, das Brahms ihr jetzt geschaffen, unbekümmert fortblühen, ja noch schöner und freier sich entfalten? Ist jener Nebelflor grübelnder Reflexion, der seine neuesten Schöpfungen so häufig trübt, der Vorbote durchschlagenden Sonnen-

lichts oder noch dichterer, unwirthlicher Dämmerung?*) Die Zukunft, die nächste Zukunft muß es lehren. Eine bedeutende Erscheinung, ja der interessantesten eine, ist Brahms gegenwärtig schon. In Form und Charakter seiner Musik mahnt er zunächst an Schumann. Allerdings mehr im Sinne einer inneren Verwandtschaft, als formeller Nachbildung. Eine Individualität wie Brahms konnte sich dem Einfluß des Schumann'schen Geistes, wie er unleugbar gegenwärtig die musikalische Atmosphäre bestimmend durchdringt, am schwersten entziehen**). Mit Schumann theilt Brahms' Musik vor allem die Keuschheit, den innern Adel. Nichts von Gefallsucht oder bespiegelnder Affectation, alles redlich und wahr. Mit Schumann theilt sie aber auch die bis zum Eigensinn souveräne Subjectivität, das Grübeln, die Abkehr von der Außenwelt, das Insichhineinhorchen. An Fülle und Schönheit der melodischen Erfindung von Schumann hoch überragt, erreicht ihn Brahms häufig im Reichthum rein figuraler Gestaltung. Hier liegt Brahms' größte Stärke; die geistvolle Modernisirung des Canons, der Fuge, hat er von Schumann. Die gemeinschaftliche Quelle, an der Beide schöpften, ist Sebastian Bach. Schon in den ersten Variationen von Brahms (über ein Schumann'sches Thema) arbeitet eine ungewöhnliche formenbildende Kraft; die folgenden über ein Original-Thema und die über eine ungarische Melodie blieben ungefähr auf gleicher Höhe. Sie alle hat Brahms gegenwärtig mit den „25 Variationen über ein Thema von Händel" übertroffen. In der Variationen-Form hat sich Brahms' Talent bisher am glücklichsten geltend gemacht: sie erheischt vor allem Reichthum figuraler Gestaltung und Einheit der Stimmung, also gerade Brahms' entschiedenste Vorzüge. Die Händel-Variationen (ich kann mir nicht versagen, an die zweite und zwanzigste, zwei Musterstücke geistvoller Harmonik, zu erinnern) erregten in Brahms' Concert den lebhaftesten Beifall. Nicht so günstig wirkte das Clavierquartett in A-dur. Die Schattenseiten von Brahms' Schaffen treten darin sprechender hervor. Fürs erste sind die Themen nicht bedeutend. Brahms liebt es bei der Wahl seiner Themen, deren contrapunktische Verwendbarkeit weit über ihren selbständigen, inneren Gehalt zu schätzen. Die Themen des Quartetts klingen trocken und nüchtern. Es werden ihnen im Verlaufe allerdings eine Fülle geistvoller Beziehungen abgewonnen; allein eine Wirkung im Großen ist ohne bedeutende Themen unmöglich. Sodann vermissen wir den großen fortströmenden Zug der Entwicklung. Wir be-

---

*) Auch in den neueren Liedern von Brahms (ein- und zweistimmigen) finden wir nichts, was die Frische und den Aufschwung seiner ersten Lieder op. 3 wieder erreicht hätte.

**) Ein prophetisches Wort Schumanns möge hier seine Stelle finden. Er schrieb im Jahre 1840 an einen Freund, er finde es kleinlich von Fink, daß dessen Musikzeitung alle seine Compositionen seit Jahren consequent ignorire. „Nicht meines Namens willen ärgert es mich," fügte er bei, „sondern der Richtung halber, von der ich weiß, daß sie die der spätern Musik überhaupt sein wird."

trachten ein fortwährendes Anknüpfen und Abreißen, ein Vorbereiten ohne Endziel, ein Verheißen ohne Erfüllung. In jedem Satz finden wir feine Episoden-Motive, aber keines, das im Stande wäre, ein ganzes Stück zu tragen. Mit dem Quartett nur von einmaligem Hören bekannt, vermögen wir natürlich nur den ersten Eindruck, nicht das Werk selbst zu schildern. Ohne Zweifel würde ein genaueres Studium hier wie bei Brahms überhaupt viele Vorzüge des Werkes ans Licht bringen. Für die lebendige Wirkung wäre damit kaum viel gewonnen. Diese verlangt plastisches Hervortreten der Melodien, große, nach einem Ziel treibende Steigerung und Entwicklung. Das Clavierquartett und andere neuere Sachen von Brahms mahnen uns bedenklich an Schumann's letzte Periode, gerade wie uns Brahms' Anfänge an Schumann's erste Periode erinnern. Nur zu der goldklaren, reifen Mittelzeit des echten Schumann bietet uns sein Lieblingsschüler bisher noch kein Seitenstück.

Brahms' Clavierspiel steht in engem Zusammenhang und schönstem Verhältniß zu seiner künstlerischen Individualität überhaupt. Er will nur dem Geist der Composition dienen, und vermeidet beinahe schüchtern jeden Schein selbstständigen Prunkes. Brahms verfügt über eine hoch ausgebildete Technik, welcher nur der letzte glänzende Schliff, das letzte energische Selbstgefühl mangelt, um Virtuosität zu heißen. Mit einer Art Nachlässigkeit behandelt Brahms den eigentlich glänzenden Theil des Spieles, wenn er z. B. Octavengänge gern aus freiem Handgelenk so abschüttelt, daß die Tasten seitwärts gestreift, anstatt von oben getroffen werden. Es mag Brahms immerhin als ein Lob erscheinen, daß er mehr wie ein Componist als wie ein Virtuose spielt, aber ganz unbedenklich ist dies Lob denn doch nicht. Geleitet von dem Bestreben, nur die Composition für sich selbst sprechen zu lassen, verabsäumt Brahms — namentlich beim Vortrag seiner eigenen Stücke — manches, was der Spieler für den Componisten zu thun verpflichtet ist. Sein Spiel gleicht der herben Cordelia, die ihr bestes Gefühl lieber verschweigt, als den Leuten preisgibt. Gewaltsames, Verzerrtes ist deshalb auch rein unmöglich in Brahms' Spiel, dessen sinnige Weichheit sich vielmehr nicht einmal gern entschließt, den ganzen vollen Ton aus dem Clavier zu ziehen. Ebensowenig als diese kleinen Schwächen an dem Concertspieler wollen wir verschweigen, wie machtlos sie uns gegen die unwiderstehlichen seelischen Reize seines Spiels erschienen. Am tiefsten befriedigte uns dieselbe in Schumann's C-dur-Phantasie op. 17.

Der phantastische Zauber dieses Tonbildes, eines der merkwürdigsten aus Schumann's Sturm- und Drangperiode, wurde in Wien noch von Niemand beschworen. Liszt, dem es gewidmet, hat es nie öffentlich vorgetragen; ein Theil jener großen Schuld an Schumann, von der man Liszt nicht lossprechen kann und die er mit würdiger Offenheit später anerkannt und bereut hat. Schumann hatte mit der „Phantasie" ursprünglich einen Beitrag zu dem Beethoven-Denkmal in Bonn im Sinne, und beabsichtigte die drei Sätze derselben „Ruinen",

„Triumphbogen“ und „Sternenkranz“ zu überschreiben. Indem er diesen Gedanken wieder aufgab, hat er seinen Adepten ein wahres Kirchweihfest der Auslegekunst verdorben. Wie unfehlbar hätten die Gedankenmusiker Beethoven's ganze Biographie aus demselben Stück herausgehört, das gegenwärtig ohne Titel vor derlei Experimenten so ziemlich Ruhe hat. Höchst charakteristisch ist hingegen das Motto (von Fr. Schlegel), welches Schumann seiner „Phantasie“ beigefügt hat, denn es weist unabsichtlich auf einen musikalischen Grundzug des Stückes hin:

„Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet.“

Dieser „Ton“ ist ein leidenschaftliches Motiv, das über seltsamem Schwirren und Sausen des Basses den ersten Satz durchstürmt, im zweiten bis auf wenige Anklänge verstummt, um im dritten, langsam von Harfenklängen getragen, in sanfter Verklärung wieder aufzutauchen.

Wir können uns keine echtere, tiefere Wirkung dieses merkwürdigen Stückes denken, als es unter Brahms Händen hervorbrachte. Wie gerne lauschen wir Brahms' Spiel! Sobald er die Tasten berührt, durchströmt uns die Empfindung: da spielt ein wahrer, aufrichtiger Künstler, ein Mann von Geist und Gemüth und anspruchslosem Selbstgefühl. Brahms schien ganz besonders gut disponirt. Damit will keineswegs auch gesagt sein, daß jede Passage spiegelhell blinkte, und jeder Sprung haarscharf traf. Seine Technik ist wie ein kräftiger, hochgewachsener Mann, der aber etwas schlendernd und nachlässig gekleidet einhergeht. Er hat eben wichtigere Dinge im Kopf und Herzen, als daß er unablässig auf sein Aeußeres achten könnte. Brahms' Spiel ist immer herzgewinnend und überzeugend. Wie kräftig und fein zugleich gab er Bach's „chromatische Phantasie“ und Beethoven's Variationen Op. 35, über jenes Es-dur-Thema aus „Prometheus“, das der Componist später in die „Eroica“ aufnahm! Etwas stiefmütterlich behandelte Brahms auch diesmal sich selbst. Seine F-moll-Sonate, als Composition schon so wunderlich „in sich hineingesungen“, wurde von ihm auch mehr „in sich hinein“ gespielt, als klar und scharf herausgearbeitet. Die beiden äußeren Sätze sind mit all ihren schönen Einzelnheiten doch zu formlos, um entschieden zu wirken; im Scherzo beirrt den Hörer die auffallende Reminiscenz aus Mendelssohns' C-moll-Trio; das Andante hingegen gehört zu dem Innigsten, was wir der neueren Claviermusik verdanken. Von höchstem Interesse war Brahms' Vortrag der F-moll-Sonate (Op. 14) von Schumann. Es dürfte die erste öffentliche Aufführung dieses Werkes sein, das zu den leidenschaftlichsten, eigenthümlichsten, mitunter wohl auch eigensinnigsten Phantasien aus Schumann's erster Periode gehört. Es ist ursprünglich, einer Laune des Verlegers zufolge, unter dem Titel „Concert sans orchestre“ erschienen, welcher weder das Wesen, noch die Form des Stückes richtig bezeichnet. Ursprünglich als Sonate gedacht, hat dasselbe in zweiter Auflage auch wieder den Titel „Sonate“ und damit zugleich das frühere verdrängte „Scherzo“ aufgenommen.

Orchester- und Chorconcerte.

Die „Christus"-Chöre von Mendelssohn kann man nicht ohne Rührung hören. In diesem Fragment glänzen Züge von Größe, Kraft und Innigkeit, wie sie „Paulus" und „Elias" in ihren schönsten Partien kaum aufzuweisen haben. Wie für Schiller der unvollendete „Demetrius", so wurde für Mendelssohn das Oratorien-Fragment „Christus" zum bedeutsamsten Denkmal, zum Zeugniß zugleich, daß seine Kraft, wie jene Schiller's, noch im Aufsteigen war, als der Tod ihm die Leier durchschnitt.

In Brahms' „Serenade für großes Orchester" (D-dur) lernten wir eines der anmuthigsten Orchesterwerke der neuesten Zeit kennen. Das Zurückgreifen nach alten, halbverschollenen Formen der Musik wiederholt sich in jüngster Zeit. Lachner und Raff schreiben „Suiten", Brahms „Serenaden". Die Serenaden (auch „Cassationen", „Notturnos", „Divertimenti") gehören zur musikalischen Charakteristik des vorigen Jahrhunderts. Da hatte jeder Fürst und jeder reichere Edelmann seine kleine Musikcapelle, die dann an Sommerabenden Musik im Park machen mußte. Auch in den Städten wars noch gemüthlicher; zu Haydn's und Mozart's Zeit erklangen Nachts die Straßen und Plätze in Wien von sanften Huldigungs-Musiken, welche das morgige Namensfest der Hochverehrten oder, wenn der Liebhaber Raison verstand, ihrer gestrengen Frau Mama feierten. Mozart hat viele solcher Serenaden geschrieben, theils für Harmoniemusik, theils für ganzes Orchester. Es waren dies wirkliche Gelegenheits-Musiken, und die besondere Veranlassung wirkte bestimmend auf Form und Charakter des Stückes, Zusammensetzung des Orchesters u. s. w. Die „Serenade" zählte sechs bis acht Sätze, worunter zwei bis drei Menuetts. Spohr's Notturnos für Harmoniemusik dürften der letzte Ausklang einer Kunstgattung gewesen sein, welche so menschlich schön den Herzens-Angelegenheiten unserer Großväter zur Seite stand. Was Brahms zur „Serenade" zurückgeführt, war gewiß nicht sowohl der archäologische Kitzel, eine alte Form zu restauriren, als die wahlverwandte Hinneigung zu deren poetischem Inhalt. Weht doch aus diesen vergilbten Serenaden ein Duft wie von getrockneten Blumen, und zaubert uns in längstverflossene schöne Zeit. Brahms' Serenaden — ich lasse mir nicht nehmen, daß er sie in poetischer Umgebung, in weicher, glücklicher Stimmung gedichtet hat — retten die süße Bedeutung der alten Nachtmusiken in die tiefere Gestaltung der modernen Musik. Die „Serenade" enthält sechs Sätze, ihre äußeren Dimensionen gehen somit über die der Symphonie hinaus. Diese Erweiterung beruht aber nicht etwa auf einem zu großartigen Inhalt, der die übliche Symphonienform sprengen und den Componisten nöthigen würde, noch über die fünfsätzige Symphonie eines Berlioz hinauszugreifen. Die Serenade reiht mehr

Sätze aneinander, als die Symphonie; allein sie sind nicht blos kürzer, sondern von Haus aus anspruchsloser, einfärbiger, bürgerlicher möchten wir sagen. In dieser Eigenschaft liegt vorzugsweise die Berechtigung der „Serenade“ für Gegenwart und Zukunft. Wir sind durch Beethoven gewöhnt worden, an den Inhalt der Symphonie den höchsten Maßstab zu legen. Das leidenschaftlichste Kämpfen, das erhabenste Pathos soll sie erfüllen. Als ein Rahmen für bescheidenere Bilder, als ein Asyl freundlicher, von den Kämpfen der Leidenschaft nur gestreifter, nicht aufgewühlter Zustände, ist uns die Symphonie seit Beethoven verloren gegangen. Wer sich heutzutage nicht als Faust und Hamlet in Einer Person fühlt, und musikalisch angefaßt von „der Menschheit ganzem Jammer“, der läßt sich auf eine Symphonie lieber gar nicht ein. Kaum daß Schumann mit seiner vierten Symphonie und der beabsichtigten „Sinfonetta“ auf die Nothwendigkeit hinwies, neben der großen, pathetischen doch auch wieder ihres freundlichen Seitenstücks, der „kleinen Symphonie“, zu gedenken. Die „Serenade“ nun, deren Bau die mannichfachsten Veränderungen erfahren mag, dünkt uns so recht der Spielplatz idyllischer Träume, verliebter Plane, leichtbewegten Frohsinns. Sie ist die Symphonie des Friedens. So hat Brahms sie aufgefaßt und auf das liebenswürdigste durchgeführt. Eine befriedigte, abendliche Ruhe liegt sanft über dem Ganzen, nur leicht bewegt zu freudigem Hoffen oder süßer Sehnsucht. Die Empfindung ist nicht einsam grübelnd, sich verzehrend, sondern gleichsam schon in Verse gebracht, und mit einer gewissen Festlichkeit dargereicht der Dame des Herzens.

Die sechs Sätze in Brahms' Serenade sind nicht von gleichem Werth. Von den Themen des ersten Satzes ist das erste mehr verwendbar, als originell oder bedeutend; eigenthümlicher wirkt das zweite. Das Ganze hat Frische, leider auch (im Durchführungssatz) viel Gekünsteltes, Absichtliches, das erst der poetisch ausklingende Schluß wieder gutmacht. Durchweg vortrefflich ist das folgende Scherzo sammt Trio; in sanftem ununterbrochenem Fluß strömt die Musik, zauberisch beleuchtet von den farbigen Lichtern der Instrumentirung. Weiche träumerische Empfindung bewegt das Adagio, das allerdings lang ausgesponnen, doch das schöne Maß nicht einbüßt. Der erste Menuett (der zweite vertritt eigentlich das Trio, nach welchem Nr. 1 wiederholt wird) gilt uns als die Perle des Ganzen und vielleicht als das Hübscheste, was Brahms geschrieben hat. Das warme Colorit (blos Flöte, Clarinett, Fagotte und pizzikirende Violoncelle) und die naive Anmuth der Melodie verleihen diesem Satz vor allen übrigen das charakteristische Gepräge der Nachtmusik. Eine wahre Garten-Serenade, voll Mondlicht und Fliederduft. Das zweite Scherzo ist minder bedeutend und hat mehr als die nöthige Aehnlichkeit mit dem Scherzo aus Beethoven's zweiter Symphonie. Wir gehören nicht zu jenen entsetzlichen Reminiscenzen-Jägern, die bei jedem D-moll-Accord ausrufen: Ha, „Don Juan!“ Nicht einmal die Anklänge an Beethoven's „Scene am Bache“ im Adagio der Serenade haben wir Brahms verübelt; allein die Unselbstständigkeit dieses zweiten Scherzo würde uns

bedenklich genug dünken, um den Satz lieber ganz zu streichen. In lebhaft markirtem Rhythmus, nur ohne die rechte Steigerung führt ein fröhliches Rondo die Serenade zu Ende.

Franz Schubert's Nachlaß, dem Herbeck bereits so manche Bereicherung unserer Concertprogramme zu entlocken wußte, bot diesmal eine Novität, den Chor „Liebe und Wein“. Das Stück ist nicht ohne natürliche Frische, aber von sehr unbedeutendem musikalischem Gehalt. Die drei ersten Strophen klingen wie irgend eine Alltagsnummer moderner Liedertafelei; in der vierten, wo die Begeisterung „zu heiligem Wahnsinn“ culminirt, verrathen einige kräftige Modulationen und eine gewisse, vom Text nicht loskommende Unersättlichkeit der Empfindung den bishin incognito gebliebenen Schubert. Die Schlußstrophe verfällt endlich in eine bedenklich populäre Lustigkeit. Ungleich eigenthümlicher und kräftiger wirkten zwei der Oper „Fierrabras“ von Schubert entnommene Chöre, deren Bekanntschaft uns vor einigen Jahren gleichfalls der Männergesangs-Verein vermittelt hat.

Lachner's seinerzeit stark ausposaunte „Sturmesmythe“ erschien uns auch diesmal nur bemerkenswerth durch ihre geschickte Mache; trotz ihres heroischen Aufputzes ist diese Musik ärmlich, eine große Kleinigkeit. Am begierigsten waren wir auf die Wiederaufnahme von Felicien David's „Wüste“, welche seit den Tagen ihres ersten Glanzes nicht wieder gegeben war. Dies Werk besitzt des Anziehenden und Liebenswürdigen genug, um einer freundlichen Aufnahme auch jetzt gewiß zu sein, nachdem der überschätzende Enthusiasmus von ehedem längst verflogen. Die „Wüste“ ist das Werk eines feinen, aber im Grunde dürftigen Talents. Durch den enormen Erfolg der „Wüste“ ist dies Talent noch mehr verarmt. Denn jahrelang nach jenem Erstlingswerk hat Felicien David geschwiegen, aus Furcht, sich selbst nicht mehr einholen zu können. Die Furcht war allerdings nicht unbegründet; denn als der Componist sich der Production wieder zuwendete, fand er nur kühle Hörer, bis endlich, zwanzig Jahre später, eine anspruchslose komische Oper: „Lalla Roukh“, seine Popularität, in Frankreich wenigstens, erneuert hat. Die „Wüste“ — der Componist bezeichnet sie als „Symphonie-Ode“ — gehört nicht jener Combination von Symphonie und Vocalchor an, die von Berlioz in dramatischer, von Mendelssohn in Cantaten-Form eingeführt wurde: sie ist vielmehr eine Cantate schlechtweg; eine Cantate schildernder Gattung, erweitert durch gesprochene Strophen. Die eigentliche Tonmalerei ist nicht vorwaltend, entschieden geltend macht sie sich blos in der einleitenden Schilderung der Wüste, später des Samums und des Sonnenaufgangs. Im übrigen herrscht das Element menschlicher Empfindung vor, das auch die vorkommenden Naturschilderungen theils belebt, theils unterbricht. In der innigen Verschmelzung dieser beiden Momente liegt die Originalität der David'schen „Wüste“ mehr, als in den formellen Eigenheiten derselben. Die „Wüste“ erreicht selbst in ihren ernsten Partien keine sonderliche Tiefe des Ausdrucks;

aber Frische und Anmuth sind ihr nicht abzusprechen. Eine romantische Dämmerung, ein exotischer Reiz ruht über dem ganzen Bilde, das mit leichter, sicherer Hand entworfen, mit feiner Empfindung ausgeführt ist. Die Weglassung der „erläuternden Declamation" dürfte die Wirkung des Ganzen wesentlich heben; wir vermögen die Mischung des gesprochenen und gesungenen Wortes immer nur als eine Störung zu empfinden, die den Faden des künstlerischen Zusammenhanges vielmehr abreißt als anknüpft. Der Nothbehelf eines „verbindenden Gedichtes", wie ihn Concert-Aufführungen dramatischer Musiken erheischen, ist überflüssig bei einer musikalischen Bilderreihe, deren einzelne Aufschriften „Sonnenaufgang", „Marsch der Karawanen" u. s. w. deutlich genug bezeichnen, was der Dichter durch redselige Paraphrasen nur räumlich auseinanderzieht.

Im Philharmonischen Concerte erntete den wärmsten Beifall Fräulein Bettelheim für den schönen Vortrag zweier Arien von Händel und Pergolese. Die Nebeneinanderstellung beider Arien war uns schon darum interessant, weil sie uns in der Ansicht bekräftigte, daß Händel in seinen Opernarien den melodischen Reiz und Wohllaut der besten seiner italienischen Zeitgenossen nicht erreicht habe. Die Händel'sche Arie (aus „Rodelinde") stand steif und trocken neben der in ihrer Ursprünglichkeit und Anmuth bezaubernden Siciliana von Pergolese. Welch' blühende Unbefangenheit charakterisirt die Gesänge des „göttlichen" früh verstorbenen Sängers von Jesi! Ueberall die gleiche edle Plastik der Melodie, dieselbe Süßigkeit und sorglose Schwermuth! Unsere musikalischen Geschichtsschreiber behaupten, wenn sie gerecht sein wollen, Händel und Gluck seien in ihren italienischen Opern von den gefeiertsten Italienern jener Zeit nicht übertroffen. Darin liegt, wie wir glauben, eine Ungerechtigkeit gegen jene Italiener. Wer die Gesänge von Alessandro Scarlatti, Leo da Vinci, Pergolese selbst angesehen, und unbefangen angesehen hat, dem kann trotz der unfreien, stereotypen Form derselben nicht entgangen sein, daß das Beste daraus eine Ursprünglichkeit, Wärme und Fülle melodiöser Erfindung athmet, welche von den italienischen Arien Händel's und Gluck's nicht erreicht werden. Es handelt sich hier nicht um die Höhe der Meisterschaft, sondern um die ursprüngliche Begabung. Jeder Componist, der sich erst künstlich einer fremden Nationalität assimilirt, muß nothwendig im Nachtheil bleiben, den gerade das kann er nicht erarbeiten, was einem Volke als freies Geschenk der Gottheit in die Wiege gelegt ward. Die Größe und Bedeutung der beiden deutschen Heroen liegt ganz wo anders, für Händel ruht sie unangefochten im Oratorium, für Gluck im dramatischen Styl der großen Oper. Beide wurden das, was sie uns jetzt sind und immerdar bleiben, erst von dem Augenblicke an, wo sie aufhörten für Italiener und italienisch zu schreiben. Es sollte darum deutschen Geschichtschreibern doch nicht gar so schwer fallen, den künstlich gezogenen Jugendwerken Händel's und Gluck's das irrthümliche Uebergewicht in Vorzügen abzusprechen, welche die Natur so enge mit dem italienischen Kunstgenius verknüpft hat.

Den Schluß des Concertes bildete Schubert's C-dur-Symphonie. Diese geniale Tondichtung, deren etwas musivische, ungleiche Zusammensetzung und breit auseinanderfallende Form hundertfach aufgewogen wird durch die blühendste Fülle von Erfindung, hat seltsamerweise in Wien niemals recht eingeschlagen. Es ist dies die vierte Aufführung dieser Symphonie, die uns, jedesmal mit dem gleichen mäßigen Erfolge, in Erinnerung ist. Mag dies an der großen Länge der Sätze, oder ihrer vorwiegenden Homophonie, oder endlich an der Instrumentirung liegen, die wir seit Beethoven sorgfältiger, feiner gewohnt sind, Thatsache bleibt es, daß unser für Schubert sonst so warmes Publicum sich davon niemals unmittelbar ergriffen fühlte.

Virtuosen.

Herrn Tausig's Concert im Musikvereinssaale hat unsere abfällige Meinung von seinem ersten Auftreten her nicht umzustimmen vermocht. Wir bedauern dies um so aufrichtiger, als die Leistungen des Concertgebers von einer nicht gewöhnlichen Begabung und einem außerordentlichen Fleiße zeigen. Seine Bravour, Kraft und Ausdauer sind erstaunlich, man würde sie dem zartgebauten Jüngling nimmermehr zutrauen. Gleichfalls erstaunlich ist sein Gedächtniß, das ihm gestattet, eine lange Reihe der verschiedenartigsten Compositionen mit größter Sicherheit unmittelbar hintereinander vorzutragen. Auch Geist ist dem Spiele Herrn Tausig's nicht abzusprechen, wenngleich er sich unmotivirt und kokett in der einseitigen Form des Witzes geltend macht, den Heine ein „bloßes Niesen des Verstandes" nennt. Keine einzige Vortragsnummer des Herrn Tausig hat uns mit einem reinen, befriedigenden oder gar tiefen Eindruck entlassen. Peinlich berührt die Absichtlichkeit, mit welcher Herr Tausig die häßlichste aller möglichen Anschlagsarten cultivirt: das Stechen in die Tasten. Nicht nur in eigentlichen Bravourstellen, auch in Cantilenen, die weich und gebunden erklingen sollen, liebt es Herr Tausig, gestreckten Fingers auf einzelne Töne mit einer Gewalt niederzustechen, die das Clavier förmlich wimmern macht. Ein andermal arbeitet er wieder, als gälte es, eingefrorne Töne aus dem Eis loszuhacken. Was sollen wir von dem Gehör eines Künstlers halten, der das heulende Metallgerassel der also mißhandelten Saiten nicht vernimmt oder den es nicht stört? Wenn Herr Tausig vollends die ganze Meute seiner Bravour ausläßt, welch ein Würgen und Quetschen, welch ein Erdrosseln der Töne! Könnten wir in dieser Kampflust das Ueberschäumen einer unbändigen Jugendkraft erblicken, wir würden auch mit ihren Maßlosigkeiten uns vertragen lernen. Allein nicht Ueberkraft, sondern im Gegentheil Blasirtheit ist der Grundcharakter von Tausig's Spiel. Mit jenen aufgeregten Metzeleien wechseln lange Perioden nachlässigster Gleichgiltigkeit; sind

die Tasten eine Weile gestochen und geschlagen, so werden sie dann wieder in kaum vernehmlichem Pianissimo blos gestreift, getippt, gefegt. Die eigentliche gesunde Mitte, der ruhig singende Anschlag, fehlt. Es taucht zwar manche Stelle auf, die nach Tonschönheit, ja nach Empfindung klingt, allein es währt niemals lange: eine einzige dröhnend herausgestochene Note — und der schöne Zusammenhang ist wieder vernichtet. Sehr schön begann Herr Tausig das „Andante spianato" von Chopin; wir erkannten die süße Stimme des Componisten, dieses Ariel des modernen Claviers, jedoch die Furcht, die fürchtende Gewißheit, in einem der nächsten Tacte plötzlich aus der Stimmung geworfen zu werden, ließ uns auch hier mit einer Anspannung folgen, die jedes wahre, sichere Genießen ausschließt. Es ist der Fluch des Raffinements, daß man es auch dort noch heraushört, wo es vielleicht thatsächlich schweigt, daß man mit Einem Worte auch den tugendhaften Regungen nicht mehr glaubt.

Herr Tausig hatte ein interessantes Programm zusammengesetzt. Beethoven's Sonate Op. 109 in E-dur gehört zu den seltenst gespielten. Schon deshalb mußte sie uns willkommen sein. Jedes Werk dieses Meisters, gehöre es auch nicht zu seinen bedeutenderen, übt eine magische Anziehungskraft. Im schlimmsten Fall gilt es uns als ein denkwürdiges Blatt aus Beethoven's Biographie. Das vorliegende — es stammt aus dem Jahre 1821 — erzählte nicht von glücklichen Tagen. Melodien voll kühnen Aufschwungs und edler Anmuth, rhapsodisch unterbrochen von bösen Launen und ermattendem Flügelsenken. Lenz, der Beethoven-Anbeter par excellence, nennt den ersten Satz der E-dur-Sonate „faible, diffus, et maigre dans sa diffusion". Gewiß ist, daß dieses zweimal von einem Adagio unterbrochene Allegro keinen eigentlichen Mittelpunkt hat und mehr einer freien Improvisation als einem Sonatensatz gleicht. Auf den ersten Satz folgt ein kurzes, glänzend aufstürmendes Prestissimo und ein Andante mit Variationen; schlicht und innig das Thema, prachtvoll die erste Variation, die folgenden etwas verschneit in einem Flockenmeer von Noten. — Ein Nocturno von Field wirkte auf die Gewitterlandschaft Beethoven's wie ein anmuthig zierliches Schäferbild von Watteau, wahre musikalische Pastellmalerei. Auf eine „Suite" von Händel (G-moll) und eine Polonaise von Chopin folgte die bunte, reizende Scenerie, welche unter dem Titel „Carneval" eine der liebenswürdigsten Stellen in Schumann's Claviermusik einnimmt. Sagen wir es offen, daß wir nicht ohne Schmerz dies zarte Stück unter den Händen Tausig's bluten gesehen. Wer die Composition kennt und im Concert zugegen war, den brauchen wir nur an das athemlose Herabhetzen des ersten und letzten Satzes, an das rohe Anpacken der Grazien „Chiarina" und „Estrella", an das anmuthlose Gepolter des „deutschen" und des „vornehmen Walzers" zu erinnern, um unser Bekenntniß zu rechtfertigen. Ungleich besser spielte Herr Tausig Liszt's Transscription des „Spinnerliedes" aus dem „Fliegenden Holländer", ein Bravourstück voll der reizendsten Clavier-Effecte, dem er noch zwei Liszt'sche Transscriptionen (Ve-

nezia e Napoli) folgen ließ. Herr Tausig beharrte auch diesmal auf der sehr ungemüthlichen Methode, sich den ganzen Abend hindurch allein zu produciren, und weder Gesang noch begleitende Instrumente zuzulassen. Das Concert war gut besucht und an Beifall kein Mangel.

Alexander Dreyschock gab sein viertes und letztes Concert. Ein Künstler, der in Wien so oft gehört und besprochen wurde, wie Dreyschock, bietet der Kritik nur mehr geringen Stoff. Wir wissen längst, daß Dreyschock die gesammte Technik seines Instrumentes, und zwar nach allen Richtungen hin zur Bravour gesteigert, nahezu unfehlbar beherrscht. Wir haben zu viel Respect vor der Höhe des gegenwärtigen Clavierspiels, um auch nur die rein technische Virtuosität, wenn sie in einer Ausbildung wie bei Dreyschock vorkommt, als etwas Geringfügiges zu behandeln. In dem Vortrag dieses Künstlers haben wir überdies stets mehr als die blos äußere Kraft, nämlich auch eine innere geschätzt, die sich als gesunde Frische, als jugendlich feurige Kampflust kundgibt und der Folie einer gründlicheren musikalischen Bildung nicht entbehrt. Ueber die Grenzen von Dreyschock's Darstellungsvermögen konnten wir uns nicht täuschen. Hinreißend haben wir ihn nirgends gefunden, als wo es Kraft und Bravour zu entwickeln gab, wo eine glänzende Technik wesentlich war. Dahin zählen nicht blos „Virtuosenstücke", sondern auch die Concert-Allegros von Beethoven, Weber, Mendelssohn. Allein schon die Adagios dieser Concerte fügen sich nur widerstrebend dem realistischen, strotzenden Spiel Dreyschock's; noch größer wird der innere Zwiespalt zwischen diesem und den träumerischen, innigen Klängen Chopin's und Schumann's. Derlei spielt Dreyschock nicht nur kühl, sondern, was noch schlimmer ist, mit dem allzu sichtlichen Streben, ja nicht kühl zu scheinen. Es klingt geradezu komisch, wenn Wohldiener Dreyschock's, aus dem Umstand, daß dieser gegenwärtig auch Schumann'sche Sachen vorträgt, eine ganz neue „Phase" seiner künstlerischen Entwicklung folgern, eine innere „Wandlung" nach überwundenem Virtuosenthum. Als wenn Dreyschock, mit seinem festgenieteten, fertigen, praktischen Wesen, die Natur wäre, alle sieben Jahre eine psychische Häutung vorzunehmen! Dreyschock, der seine Kunstreisen 1838 begann, hat Schumann's Clavier-Compositionen etwa zwanzig Jahre lang vollständig ignorirt, obwohl schon die technische Aufgabe ihn hätte reizen und ihm zu dem Ruhm hätte verhelfen können, sie zuerst in die Welt einzuführen. Wir sind weit entfernt, Dreyschock diese vieljährige Unterlassung vorzuwerfen; aber ein groß Wesen muß man nicht daraus machen, wenn er jetzt, wo Schumann theils Bedürfniß, theils Mode, also jedenfalls unausweichlich geworden ist, dessen Namen auch aufs Programm setzt. Das mag eine große That für Leute sein, die sogar über einige falsche Accorde Dreyschock's aufjubeln, indem sie darin einen Beweis seiner überquellenden Empfindung und Begeisterung finden! — Dreyschock war schon vor fünfzehn Jahren und länger eine vollkommen abgeschlossene Kunsterscheinung. Die Fortschritte, die der unermüdliche Künstler

bei jedem neuen Besuche an den Tag legte, lagen nach der Seite seiner immer staunenswerther ausgearbeiteten Bravour. Wo diese das Wort führt, hat er uns im Verlauf seines Wirkens mit Bewunderung erfüllt, — gerührt hingegen, in tiefster Seele bewegt, hat er im Jahre 1862 wohl ebenso wenige Hörer, als zehn und zwanzig Jahre zuvor. Wir denken, eine so eminente Specialität, wie Dreyschock, bedarf nicht irreführender Schmeichelei. Wer innerhalb seiner Grenzen so unumschränkt herrscht, der wird durch die dankbare Anerkennung dieser Herrschaft besser geehrt, als durch die Versicherung, er sei auch König beider Indien.

In den Concerten des Pianisten Wilhelm Treiber war durchweg das dankenswerthe Streben bemerkbar, neben allbekanntem Classischen und Modernen auch halbvergessene Compositionen guter Meister vorzuführen. Allein der Concertgeber traf weder eine glückliche Wahl mit Hummel's ermüdend spielseliger Fis-moll-Sonate, noch mit Mendelssohn's jugendlichem Sonatenversuche op. 6, noch endlich mit einem Claviertrio von Marschner, der sich bekanntlich mit der Kammermusik nur sehr nebenbei und oberflächlich einließ. Weit dankbarer sind wir Herrn Treiber, daß er Moscheles' G-moll-Concert aus langem Schlafe erweckte. Wir begreifen vollkommen die Strömung der Zeit, die, geschwellt von den neuen Klängen Chopin's, Mendelssohn's und Schumann's, den älteren Meister schnell beiseite drängte, allein wir können seinen Namen nicht ohne dankbare Pietät nennen. In einer entsetzlich sterilen Epoche der Clavier-Composition hat Moscheles deren Glanz und Würde verhältnißmäßig hoch aufrechtgehalten. Wäre seiner gediegenen Schulung, dem Ernst seines Wissens und Wollens eine gleiche Kraft der Phantasie zur Seite gestanden, wir müßten ihn zu den ersten Meistern der modernen Claviermusik zählen. Seine besten Werke, das G-moll-Concert, die Etüden und andere, verdienten noch immer gespielt zu werden. Es sind dies die Compositionen seiner zweiten Periode, in welcher Moscheles nach überwundener Oberflächlichkeit des Virtuosenthums seine volle Kraft zu größeren Zielen zusammenfaßte. Später hat er, offenbar gefangen durch den jugendlichen, fremdartigen Zauber der Mendelssohn'schen und Schumann'schen Klänge, seinen früher klar abgeschlossenen Erfindungen eine romantische Tiefe und Bedeutsamkeit zu geben versucht, welche er aus eigenen Mitteln doch nur sehr unvollkommen zu bestreiten vermochte. Das G-moll-Concert imponirt heute noch durch breite Anlage, gediegene und eigenthümliche Erfindung, durch Glanz und Zartheit des Details. Was hin und wieder an Passagenwerk oder kleinen Melodienzügen veraltet erscheint, verschwindet gegen die Tüchtigkeit des ganzen Werkes, das sich im Adagio (von dem breit anschwellenden Tremolo der Streich-Instrumente) zur Höhe echter Poesie erhebt. Herr Treiber spielte das von Herbeck dirigirte Concert sehr tüchtig und im Geist der Composition; eine andere Art von Styl und Bravour, zwei Chopin'sche Stücke nämlich, fanden ihn nicht minder sattelfest. Ein Zug, der uns in manchen Vorträgen dieses tüchtigen Pianisten stört, und der ihm leicht gefährlich werden könnte, ist die Neigung zu weicher, schwär-

mender Sentimentalität. Sie verführt ihn nicht blos, das Weiche und Zärtliche noch weicher und zärtlicher zu machen, d. h. die festen Formen zu lockern und zu verwischen, sondern auch an ungehörigem Ort einzelne Töne oder Tonreihen durch empfindelndes Hervorheben aus dem Zusammenhang oder doch aus dem Charakter zu reißen. Diese vielen kleinen Accente, diese gefühlsseligen Ritardandos und Diminuendos machen den Eindruck des Unmännlichen, ja geradezu Frauenzimmerlichen. Wenn wir Herrn Treiber auf diese Gefahr aufmerksam machen, so geschieht es gewiß nur, weil wir ihn als Virtuosen und Musiker aufrichtig schätzen und gern noch unbedingter schätzten. Die gleiche Absicht ermuthigt uns, noch auf eine andere, damit eng zusammenhängende Gewohnheit hinzuweisen, welche seine Erfolge nicht unwesentlich beeinträchtigt. Es fällt hart, einem jungen Künstler zu sagen, daß er am schönsten anzuhören sei, wenn man ihn nicht ansieht, — indessen wird er uns einmal dafür Dank wissen. Herr Treiber liebt es, — vielleicht ohne es zu wissen — den ganzen Entwicklungsgang seiner überschwenglichen Empfindung während des Spiels zugleich mimisch darzustellen. Nun kennen wir nichts Störenderes, als wenn ein Pianist bei jeder Fermate die Augen gen Himmel erhebt, zu jedem Moll-Accord das Haupt schmerzlich verneinend schüttelt, und bei einer Figur von sechs accentuirten Noten sechsmal mit dem Haupte nickt. Ist dies alles, wie wir gerne glauben, bei Herrn Treiber unwillkürlicher Ausbruch des Gefühls, dann muß er dieser Ausbrüche um jeden Preis Herr werden. Es ist durchaus nicht gleichgiltig, wie ein Spieler während des Spielens sich geberdet. Wahre Empfindung strömt durch die Töne allein sicher und unmittelbar in das Gemüth der Hörer; für das, was der Spieler mit Augen, Kopf und Achseln ausdrückt, gibt ihm Niemand einen Groschen. Ein großer und berühmter Pianist (Dreyschock), der gegenwärtig auf die Ausbildung Treiber's freundschaftlichen Einfluß nimmt, hatte bei seiner ersten Kunstreise, als er noch mit der ungebrochenen Lust und Kühnheit eines jungen Herkules die Tasten knebelte, erfahren müssen, wie man an seinem erstaunlichen Spiel den Mangel an Seele bedauerte. So an seiner Empfindung angezweifelt, glaubte er fortan diese am Clavier äußerlich legitimiren zu müssen, und so kam es, daß er häufig mit dem Ausdruck eines sterbenden Laokoon gegen den Plafond blickte, während seine Finger an einer harmlosen Romanze tändelten. Der berühmte Virtuose ist dieser Untugend späterhin bis auf einen kleinen Rest wieder losgeworden, allein es wird ihn Mühe genug gekostet haben. Herr Treiber schloß seine Vorträge mit Mendelssohn's G-moll-Concert unter allgemeinem Beifall. Eine mit hübschen Mitteln ausgestattete Sängerin sang mehrere Lieder, d. h. sie nahm einen Mundvoll Stimme und gab ihn, vermischt mit beliebigen Noten und Worten, den Hörern von Tact zu Tact heraus.

Der Name des Violin-Virtuosen Remenyi ist erst seit einigen Jahren in weiteren Kreisen genannt. Man las zwar von seinen glänzenden Erfolgen in England, Nordamerika und Ungarn, ohne daß Remenyi deshalb unter die großen

europäischen Künstler gerechnet wurde. Nun haben wir diese interessante Erscheinung auf deutschem Boden kennen gelernt, nicht ohne ihr manch eigenthümliche und glänzende Seite abzugewinnen. Wir halten Remenyi im Grunde für eine echte Künstlernatur; die tiefe Empfindung, mit der er einfache Volkslieder vorträgt, das elementarische Feuer, das ihn im Allegro fortreißt, sagen uns, unterstützt von der ganzen Art seines Auftretens, sofort, daß hier keine künstlich aufgestutzte Specialität vor uns steht. Allein zu dem wahrhaften Besitz der Kunst, in dem Sinne der großen Culturvölker, können wir Remenyi dennoch nicht zählen, dazu steckt seine musikalische Anschauung zu fest in dem Erdreich seiner nationalen Traditionen. Um ein großer Künstler schlechtweg zu heißen, ist Remenyi in seinem Horizont zu begrenzt und unfrei; aber als den virtuosesten und wahrscheinlich gebildetsten Interpreten ungarischer Musik müssen wir ihn vielleicht gelten lassen. Lißt hat in seinem Buche „Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie“ Remenyi ein eigenes Capitelchen (p. 329) gewidmet. Bei aller Auszeichnung, die Lißt, in Ausdrücken liebenswürdigster Herzlichkeit, dem jungen Geiger erweist, betrachtet er ihn doch nur als den begabtesten, ja einzigen Erben des musikalischen Zigeunergeistes. Er bestimmt ihm nur „une place toute spéciale dans la galerie des hommes, qui ont relevé quelque branche dépérissante de l'art“. Dieser absterbende Kunstzweig ist eben die Zigeunermusik. Remenyi allein hat in Lißt die Erinnerung an den großen Bihary wieder lebendig, denn er hat das „idéal bohémien“ zu dem seinigen gemacht. Lißt lobt den Eifer, mit welchem Remenyi auch classische Violin-Compositionen, Bach, Spohr und Mendelssohn, studire; allein nach solchen Productionen kehre er „mit verdoppeltem Aufschwung zu seinen Lassan und Friska's zurück, als wollte er stillschweigend dem Publicum sagen: Seht wie viel schöner als dies Alles doch die Musik ist, die wir Zigeuner machen“! Lißt's Urtheil ist hierin so gut wie maßgebend. Wir fanden es insofern ganz bestätigt, als uns Remenyi nur im Vortrag von ungarischen Volksweisen originell und musikalisch erfüllt erschien. Dennoch dürfte er gegen die Zusammenstellung mit den Zigeunern insofern protestiren, als er in ihnen weit mehr die Verderber als die Pfleger der ungarischen Musik erblickt. Remenyi's erstes Concert soll sehr besucht gewesen sein; das zweite war schütter besetzt, kaum dichter als Herrn Treiber's letzte Production. Allein da konnte man den Unterschied zwischen einem rein deutschen und einem magyarisch-gemischten Publicum wahrnehmen und was solch ein west-östlicher Divan werth ist. Nach den „ungarischen Liedern“ vollführte der halbgefüllte Saal einen Beifallsorkan, daß man meinte, es wimmle von jauchzenden Zuhörern die ganzen Treppen und bis in den Hof hinab.

Zur Einführung der Pariser Normalstimmung.

Eine Reform, für die zu plaidiren wir nicht müde werden wollen, ist die Einführung der herabgesetzten Pariser Normalstimmung in Wien. Diese Reform liegt so sehr im Interesse der Musik und aller daran Betheiligten, daß wir uns billig wundern dürfen, wie noch keines unserer musikalischen Institute daran gedacht hat. Ueberall, wo Musik getrieben wird, haben zwei bedenkliche Erfahrungen sich festgestellt und immer empfindlicher geltend gemacht: fürs erste das allmälige, consequente Höherwerden der Orchesterstimmung, sodann die große Stimmungs-Verschiedenheit in den musikalischen Hauptstädten. Das allmälige Höherwerden der Stimmung seit etwa hundert Jahren ist durch genaue Beobachtungen constatirt. An der Großen Oper in Paris ist seit Gluck die Stimmung um mehr als einen ganzen Ton gestiegen, so daß jetzt als A-dur klingt, was Gluck in As-dur schrieb und seine Sänger in As-dur sangen. Diese so erheblich gesteigerte Stimmung trägt ihrerseits wieder die Tendenz in sich, noch weiter in die Höhe zu gehen, so daß sie, sich selbst überlassen, vielleicht nach abermals hundert Jahren die Partituren älterer Meister unausführbar macht, und die sich überschreienden Singstimmen vollends dem Ruin zuführt. Die Schuld an diesem Höherstimmen tragen weder die Sänger, noch die Tondichter, sondern zunächst die Instrumentenmacher. Die Stimmung kann nur machen, wer die Instrumente macht. Der verzeihliche Wunsch jedes Instrumentenmachers, seinen Pianos oder Geigen einen recht hellen, glänzenden Ton zu geben, läßt ihn zu dem Mittel einer höheren Stimmung greifen*). Was aber der Einzelne auf wenige Schwebungen anlegt, wird im Laufe der Jahrhunderte zu einem bedeutenden Intervall. Am ärgsten gesündigt wird natürlich mit den Instrumenten für Militärmusiken, welche einen einschneidend grellen Ton, somit auch eine hohe Stimmung am besten vertragen**). Die Nothwendigkeit, einem weiteren Erhöhen der Stimmung durch Feststellung eines unveränderlichen Normaltones Einhalt zu thun, ist offenbar. Diese Nothwendigkeit weist zugleich auf das zweite Bedürfniß hin, für die Zukunft nicht blos eine tiefere, eine unveränderliche, sondern zugleich eine, allen musikalischen Ländern gemeinsame Stimmung zu

---

*) Schon der alte Prätorius klagt über die geringe Uebereinstimmung der Instrumentenmacher, deren jeder, ohne Rücksicht auf den andern, seine Instrumente in die beste Stimmung zu setzen versuche. „Denn je höher ein instrumentum in suo modo et genere, als Zincken, Schalmeyen und Discantgeigen intonirt seyn, je frischer sie lauten und raisonniren".

**) Die höchste, der Pariser Commission bekannt gewordene Stimmung hat die Militärmusik der belgischen „Guides". Die österreichischen Militär-Orchester dürften ihnen jedoch kaum etwas nachgeben.

erzielen. Die Klage über die Verschiedenheit der Stimmungen ist eine alte, wenngleich der Einfluß dieser Differenz ehemals nicht so erheblich war, wie jetzt. In Italien unterschied man schon vor 100 Jahren, vom tieferen zum höheren aufsteigend: römischen, venetianischen und lombardischen Ton. Gegenwärtig hat von den musikalischen Weltstädten Petersburg die höchste Stimmung; die Wiener ist tiefer, noch tiefer die Pariser. Auch innerhalb desselben Landes stoßen wir auf die größte Ungleichheit. In Deutschland spielt wohl jede Residenz aus einem andern Ton, die höchste Stimmung hat Wien. Die praktischen Uebelstände dieser Ungleichheit sind nicht gering. Wenn ein Tenorist aus Karlsruhe bei uns gastirt, so muß er sich gewaltsam bei Stellen anstrengen, die er daheim mit Leichtigkeit singt. Noch übler daran sind die Pariser Sänger, die sich in Petersburg hören lassen. Diese Uebelstände sind in dem Maße fühlbarer geworden, als die Ausübung der Musik zugenommen hat und die musikalischen Nationen in lebhafteren Wechselverkehr getreten sind. In dem modernen Musikleben herrscht überdies weder die reine Vocalmusik, noch die reine Instrumentalmusik vor, sondern die Oper, also eine Mischform, wo der Sänger die wesentliche, bewegende Kraft bildet, jedoch fortwährend an die jeweilige Stimmung des Orchesters gebunden, ihr unterthan ist. So sann man denn endlich auf Abhilfe, etwas spät allerdings, wenn man bedenkt, daß uns seit Jahrzehnten die Akustik treffliche Hilfsmittel an die Hand gegeben hat. Der erste Anstoß kam von Deutschland. Auf der Stuttgarter Naturforscher-Versammlung im Jahre 1834 stellte Scheibler den Antrag, eine unveränderliche Normalstimmung anzunehmen. Obwohl der Vorschlag die Zustimmung der gelehrten Welt fand, kam er doch, bei der Vielköpfigkeit unseres Vaterlandes, nicht zur praktischen Ausführung. Frankreich gebührt der Ruhm, diese Reform ernstlich in die Hand genommen und energisch durchgeführt zu haben. Im Jahre 1858 setzte die französische Regierung eine Commission von Sachverständigen nieder, welche die Einführung einer gleichen Orchesterstimmung zu berathen hatte, zunächst also die Aufstellung eines Normaltons von bekannter unveränderlicher Tonhöhe, welcher sich aller Orten hin leicht und genau übertragen ließe. Die Commission war weder so eitel, noch so bequem, etwa den Pariser Ton festzuhalten und den Provinzen als Norm vorzuschreiben. Vielmehr folgte man der richtigen Ueberzeugung, daß die höchsten der gebräuchlichen Stimmungen herabrücken, die tiefsten ein wenig hinaufgehen müßten, damit man ein wahrhaftes juste-milieu gewinne. Das Resultat dieser gründlichen, alle Verhältnisse berücksichtigenden Untersuchung war: das eingestrichene a (als Normalton) zu 870 einfachen Schwingungen anzunehmen. Diese Stimmung ist etwa einen Viertelton tiefer, als die bisherige Stimmung der „Großen Oper" (896) und beinahe gleich dem Ton des Karlsruher Theater-Orchesters. Der große Vortheil dieser neuen Normalstimmung (Diapason) liegt in der wissenschaftlichen Genauigkeit des zu Grunde gelegten Maßstabes. Durch exacte physikalische Apparate ist jederzeit und überall der Ton (a) herzustellen,

welcher durch 870 Luftschwingungen in der Secunde entsteht. Halévy hat nicht Unrecht, wenn er in seinem ebenso klar als gedrängt geschriebenen Commissionsbericht meint, Frankreich erweise gegenwärtig der Musik einen ebenso großen Dienst mit dem „Diapason", wie einst der Wissenschaft und Industrie mit der Einführung des Decimalsystems. Wie schön ist der alte Traum von einer allgemeinen Uebereinstimmung der civilisirten Völker in Maß, Gewicht und Münze! Nun, dieser Traum kann für den musikalischen Verkehr sehr bald zur Wahrheit werden. Was an den tausendfältig verschiedenen Interessen so vieler Völker und Regierungen scheitert, — die Republik der Musiker kann es durch rasches Einverständniß zuwege bringen. Für Frankreich wurde die neue Stimmung durch ein Gesetz (vom 16. Februar 1859) eingeführt, und alle musikalischen Institute des Landes von amtswegen mit einem „Diapason normal" betheilt. Aus dem Ausland haben schon während der Enquête die namhaftesten Musikvorstände sich mit Freuden bereit erklärt, sich der neuen Pariser Stimmung anzuschließen. Soviel uns bekannt ist, hat jedoch bisher nur Ferdinand Hiller in Köln die Pariser Stimmung eingeführt, und zwar mit dem günstigsten Erfolg.

Den mächtigsten Impuls könnte das Hofoperntheater in Wien geben, dessen Beispiel halb Deutschland nach sich ziehen würde. Deutschland dürfte dann einen einheitlichen Münzfuß früher in der Musik besitzen, als im Handel und Verkehr. Nach rechts und links, von Paris bis Petersburg, breitet die neue Orchesterstimmung allmälig ihre Fäden und wird bald als musikalisches Eisenbahnnetz alle Culturstädte verbinden. Die modernen Zugvögel von Europa, die italienischen Sänger, tragen dann die neue Stimmgabel über den Ocean. Wien hat ein ganz besonderes Interesse an der Einführung des Pariser Diapasons, denn unsere Stimmung ist noch höher als die frühere Pariser, somit einer Milderung noch dringender bedürftig. Was unter der gegenwärtigen Herrschaft von Meyerbeer, Verdi und Wagner die Herabsetzung aller Partien um einen halben Ton für den Sänger heißen will, brauchen wir keinem Kundigen auseinanderzusetzen. Einmal mit der Pariser Stimmung beschenkt, werden unsere Tenore und Primadonnen sich auf das Angenehmste erleichtert fühlen, sie werden ihre Stimmen einige Jahre länger conserviren und überall, wo sie hinkommen, ihrer Leistungsfähigkeit sicher sein. Die Ungewohntheit der neuen Stimmung währt nur kurze Zeit; sie weicht bald einem natürlichen Behagen. Ich habe in Paris, kurz nach Einführung des „Diapason", Vorstellungen aller Opernbühnen gehört, und kann nicht sagen, daß diese Reform irgendwelche Verwirrung hervorgebracht oder den Effect der Compositionen beeinträchtigt hätte.

Warum man in Deutschland, trotz der lebhaften Zustimmung zu dem Princip der Pariser Reform, mit der Ausführung derselben so lange zögert, könnten wir uns, ohne den Einfluß der politischen und nationalen Motive, kaum erklären. Die politischen Beziehungen spielen nun einmal überall hinein. Während man früher mit dem Nachäffen aller französischen Formen und Einfälle sich leiden-

schaftlich beeilte, fürchtet man in neuester Zeit jeden Schein einer Abhängigkeit von französischer Cultur. Argwöhnisch, wie der Deutsche nun einmal nach Paris hinüberblickt, denkt er auch vielleicht: warum sollen wir gerade tanzen, wie Frankreich pfeift? Für den Musiker lautet die Antwort sehr einfach: weil Frankreich aus dem richtigen Ton pfeift *).

*) Nachträgliche Bemerkung. Die Pariser Normalstimmung wurde im Jahre 1864 auf Anregung des österr. Staatsministeriums (Schmerling) an den beiden kaiserl. Hoftheatern und der Hofcapelle eingeführt. Die „Gesellschaft der österr. Musikfreunde" und alle übrigen Wiener Concert-Institute und Gesangvereine folgten bald diesem Beispiel.

1863.

Schumann's Musik zu Goethe's „Faust“ (vollständige Aufführung).
Die Preis-Symphonien (von J. Raff und Albert Becker).
Singakademie (Cantate von Seb. Bach, Chöre von Beethoven u. Schumann.)
Orchesterconcert von Dr. Otto Bach.
Philharmonische Concerte: Brahms' A-dur-Serenade.
Symphonie von Räßmayer.
Berlioz' „Romeo und Julie“.
Arie von Händel.
Fr. Lachner's Suite in D-moll.
Lißt's Faust-Symphonie.
Rubinstein's Symphonie „Ocean“!
Orchester-Compositionen von Lißt und Wagner. Das Tausig-Wagner-Concert.
Kammermusik: Quartett von Schubert. Sonate von Em. Bach.
Virtuosen: F. Laub und Alfred Jaell.
Junge Pianistinnen.
Die Pianisten Ketten und Satter.

Schumann's Musik zu Goethe's „Faust".

Die Gesellschaft der Musikfreunde hat in einem „außerordentlichen Concert" Schumann's Scenenreihe aus Goethe's „Faust" zum erstenmal in ihrer Vollständigkeit gegeben. Diese Vorführung eines merkwürdigen Ganzen verdient ebenso ungetheilte Billigung, als die weise Vorsicht, mit welcher die „Gesellschaft" im vorigen Jahre das Publicum zuerst mit dem dritten Theil allein — dem schönsten und faßlichsten des Werkes — bekannt gemacht, und dadurch für den nicht so ungetrübten Eindruck der beiden übrigen Theile gewonnen hat. Ueber jene dritte Abtheilung, die „Verklärung Faust's", haben wir seinerzeit ausführlich berichtet *) und zwar unter dem beseligenden Eindruck eines Entzückens, wie wir es im ganzen Bereich der Kunst nur wenigen Erscheinungen verdankten. Nach der gestrigen Aufführung könnten wir nur unserer Bewunderung noch gesteigerten Ausdruck geben, denn mit jedem Wiedererscheinen ergreift dies Wunderbild reiner und gewaltiger das Gemüth. Schumann hat diese dritte Abtheilung zuerst, und zwar in den besten Stunden seiner besten Periode geschrieben. Erst sechs und sieben Jahre später fügte er die zweite, dann die erste Abtheilung hinzu: Schöpfungen, die genau nach dieser Ordnung auch in ihrem Werthe aufeinander folgen. Ouverture und die Scenen des ersten Theils stammen aus Schumann's letzter Thätigkeit, aus jener trüben Düsseldorfer Epoche, die des Meisters physische und geistige Gesundheit schon wankend sah. Goethe dichtete den ersten Theil seines „Faust" auf der Sonnenhöhe seiner poetischen Kraft; den zweiten schrieb er als Greis, und vollendete ihn kurz vor seinem letzten Geburtstag, im August 1831. Trennt somit die beiden „Faust"-Theile bei Schumann keine so lange Zeitstrecke, wie die Goethe'schen, so liegen dafür in Schumann's rascher und stürmischer sich verzehrendem Leben die Wandlungen, die künstlerischen Stufenjahre viel näher an einander. Wir haben im vorigen Jahre auf diese merkwürdige Analogie hingewiesen: Schumann's „Faust" reproducirt das Ver-

*) Vergleiche S. 195.

hältniß der beiden Theile von Goethe's Dichtung, nur in umgekehrter Ordnung. Einige treffende Aussprüche Vischer's über Goethe's „Faust" könnten in der genannten Umkehrung beinahe von Schumann's Composition gelten: „Ein allegorisches Machwerk", sagt Vischer vom zweiten Theil, „drängt sich hier als Fortsetzung an die Seite seines herrlichen poetischen Products. Wenn im ersten Theil die Sprache wie ein Strom dahinrauscht, so hören wir hier jene Bisam- und Moschussprache, jenes selbstgefällig ordentliche, glatte, limitirende Reden, das der Menschheit Schnitzel kräuselt. Die Mängel, welche im ersten Theil mit den Schönheiten des Gedichts unmittelbar zusammenhängen, sind im zweiten zu schreienden Fehlern angeschwollen, oder vielmehr sie schwollen so hoch an, weil keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren." Man wird nicht fehl gehen mit der Annahme, daß auch bei Schumann, als er die Scenen des ersten Theils schrieb, „keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren."

Die Ouverture — D-moll — hat unleugbar einen gewissen Faust'schen Zug, ein fatalistisches Grollen und Resigniren, — musikalisch ist sie ziemlich schwach erfunden, die Themen nicht bedeutend, der Rhythmus schwerfällig, der triumphirend beabsichtigte Schluß in D-dur ohne innerliche Kraft. Die erste Nummer, das Gespräch Faust's mit Gretchen im Garten, erreicht musikalisch in keinem Ton die blühende, frische Innigkeit des Gedichts. Im Gegentheil ist diese zu einer eigenthümlich matten, schwammigen Sentimentalität herabgestimmt, wie man sie in schwächern Spohr'schen Gesängen findet. Von diesem weichlichen Grund steigt der Gesang mitunter zu einem falschen, ungehörigen Pathos auf, z. B. in Gretchens Worten: „Geht, ihr lacht mich aus!" noch mehr in dem Blumenspiel „Er liebt mich, liebt mich nicht." Der Gesang ist mehr declamatorisch als musikalisch gedacht. Trotzdem charakterisirt ihn nicht sowohl die distincte, das Wort scharf zeichnende Klarheit des echten Recitativs, als vielmehr die Unbestimmtheit einer ruhelos modulirenden, wogenden und deßhalb in ihren Umrissen undeutlichen Melodie. Es folgt Gretchens Monolog vor dem Bild der Mater dolorosa, ein der Dichtung getreu folgendes düsteres Stimmungsbild. Die Singstimme ganz dramatisch (der grelle Aufschrei „Hilf mir!"), gleichsam zerpflückt, wird von dem Wogen der charakteristischen Begleitung mitgerissen. Die ganze Nummer verschwindet gegen die kurze, innige Gesangstelle mit der dieselben Worte „Neige, neige, du Schmerzenreiche" in der driten Abtheilung auftauchen. Auch die folgende Domscene wirkt mehr äußerlich, durch den Choreintritt, durch die brausende Begleitung, endlich durch die unvertilgbare Gewalt des Vorgangs selbst, als durch die substantielle Kraft der musikalischen Erfindung, die stockend und angestrengt, nicht frei dahinströmt. Diese drei Scenen sind die einzigen, die Schumann aus Goethe's erstem Theil componirt hat. Ganz dramatisch componirt, bedürfen sie geradezu der scenischen Darstellung; die Oratorienform drückt durch den Mangel an Anschaulichkeit peinlich auf den Hörer. Erreicht Schumann's

Musik (selbst eine theatralische Aufführung angenommen) nicht entfernt die Dichtung, so erscheint sie in Concerteinkleidung völlig als ein matter Abzug derselben.

Die zweite Abtheilung nimmt ihren Stoff bereits aus dem zweiten Theil des Goethe'schen „Faust“. Sie steht musikalisch höher als die erste, assimilirt sich auch inniger dem Gedichte; unter der dritten bleibt sie tief zurück. Will man Schumann's „Faust“, analog dem Goethe'schen, in zwei Hälften theilen — und der Kritiker muß es wohl — so bilden die erste und zweite Abtheilung, nach Styl und Entstehung zusammengehörend, die eine, und die Verklärung (dritte Abtheilung) die andere Hälfte. Diese steht eigentlich als musikalisches Kunstwerk für sich allein, wie bei Goethe der erste Theil des „Faust.“ Die Scenen, die Schumann für seine zweite Abtheilung zusammenstellte, erregen von vornherein zwei wesentliche Bedenken. Für's Erste entziehen sie sich, bis auf wenige Momente, der eigentlichen Mission der Musik. Diese theils prosaischen Vorgänge, theils ergrübelten Allegorien sind noch weniger musikalisch als sie poetisch sind. Wenn „Faust“ seine „letzte Reinigung“ in politischen und national-ökonomischen Unternehmungen findet, wenn er mit den herrlichen Worten aus dem ersten Theil: „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön“ nunmehr eine gelungene Sumpfaustrocknung begrüßt — was soll da die Musik Rechtes thun? Sodann ist der Sinn und Zusammenhang dieser herausgerissenen Scenen für ein größeres Publicum absolut unverständlich. Bekanntlich ist der zweite Theil des Goethe'schen Gedichts nur in einer dünnen Schicht unserer Gebildeten wirklich heimisch; eine Aufführung von Fragmenten daraus macht Voraussetzungen bezüglich des Zuhörer's, denen die Wirklichkeit nirgends entspricht. Um einem Publicum von Musikfreunden klar zu machen, was der Dichter und der Componist damit wollten, müßte man jenen nicht nur das ganze Gedicht, sondern überdies noch einen vollständigen Commentar desselben in die Hand geben. Etwas der Allgemeinheit Unverständliches und Unerquickliches wird diese Scenenreihe, trotz ihrer schönen Einzelheiten, immer bleiben. Was ihren musikalischen Ausdruck betrifft, so ist er der eigenthümlich unsinnliche, rastlos grübelnde der letzten Schumann'schen Periode. Der Musiker wird sich an zahlreichen geistvollen Zügen der Rhythmik und Harmonisirung, sowie der Instrumentation erfreuen, den nicht technisch Interessirten dürften nur einzelne Momente mit unmittelbarer Wärme ergreifen; das Ganze wird ihm den Eindruck einer ernsten, edel und groß angelegten, aber erzwungenen und rhapsodischen Tondichtung machen. Die Abtheilung beginnt mit einer überaus zarten Instrumental-Einleitung zu Ariel's Gesang. Diese breiten, weichen Harfen-Arpeggien, die feinen, lichten Geigenstrahlen, die darauf fallen, der süße Frieden der Melodie klingen schön aus Schumann's besseren Tagen herüber. Die Tenor-Arie selbst (Ariel) ist gezwungen und gesangwidrig, melodisches Bröckelwerk; überdies (wie seltsamerweise Manches in dieser vorwiegend declamirenden Musik) durch auffallende Declamations-Fehler entstellt. Fester gefügt tritt der Chor ein mit einem Motiv von absteigenden Viertelnoten, das wie ein matter Abglanz von dem Chor

„bei der Liebe“ aus dem dritten Theil erscheint. Mit dem raschen, an Weber erinnernden $^6/_8$=Tact „Thäler grünen“ belebt sich der Chor in anmuthigem Aufschwung. Jetzt beginnen mitunter schon die unpoetischen und unmusikalischen Texte: „Auge blinzt und Ohr erstaunt, Unerhörtes hört sich nicht“ u. dgl. Die Gesänge Faust's in diesen und in den folgenden Scenen der 2. Abtheilung sind überwiegend declamatorischen Charakters, ernst und würdig, aber auch monoton und in ihrer breiten Ausführung ermüdend. Der Text zwingt hier den Faust mitunter geradezu zu dociren („Ihm sinne nach und Du begreifst genauer“ ꝛc.). Die Neigung zu gesangwidrigem Satz, sowie zu gehäufter Anwendung von Synkopen macht sich in dieser Partie stark bemerkbar. Von lebendiger, phantastischer Färbung ist der Eintritt der vier „grauen Weiber“: ein hüpfender $^6/_8$=Tact. So wirksam der Satz musikalisch ist, so zweifellos scheint uns andererseits, daß die „Noth“, die „Sorge“, die „Schuld“ und der „Mangel“ bleiche, schleichende Gestalten sind, die nicht hüpfen und springen wie Elfen. Faust's Antwort an die „Sorge“ (Des-dur $^4/_4$=Tact) mit ihrem declamatorischen Pathos hat eine frappante Aehnlichkeit mit den Sängerscenen in Wagner's „Tannhäuser“. Faust's Erblindung und fast alles Folgende bleibt ohne scenische Darstellung fast unverständlich. In der langen Schlußscene der 2. Abtheilung, Faust's Tod, bringt der Chor der Lemuren (namentlich von den Worten an: „Wie jung ich war“) erwünschtes rhythmisches und melodisches Leben in die bisherige musikalische Dürre. Der Lemurengesang ist ein abgerundetes Musikstück mit einheitlicher Haupttonart (D-moll), gegen welche Mephisto's Solo in A-moll gleichsam den Mittelsatz bildet; durch diese formelle Rundung und Geschlossenheit nicht weniger als durch sein frisches, charakteristisches Colorit wird der Lemurenchor zur musikalischen Oase in der zweiten Abtheilung. In dem Part Mephisto's vermochten wir ein diabolisches Element auch nicht entfernt wahrzunehmen; der treueste alte Diener könnte kaum anders singen. Ein kurzer Chorsatz: „Es ist vollbracht!“ schließt die Sterbescene, und damit die zweite Abtheilung in frommer, abgeklärter Stimmung.

Es folgt als dritte und letzte Abtheilung „Faust's Verklärung“. Wie mit einem Ruck sind wir aus nebeligem Thal emporgehoben zu der entzückendsten, sonnigen Aussicht. Wir begreifen vollkommen, daß manche geachtete Stimmen die beiden ersten Theile weit höher stellen, als diese uns erscheinen, und möglicherweise sind sie im Recht, wir im Unrecht. Aber das begreifen wir nicht, wie das Entzücken derjenigen über den dritten Theil wahrhaft gefühlt sein kann, welche schon von der ersten und zweiten Abtheilung entzückt sind. Hören sie nicht den fundamentalen Unterschied zwischen diesen zwei ungleichen Hälften? Fühlen sie nicht, daß Schumann gleich mit den ersten Tacten der dritten Abtheilung („Waldung, sie schwankt heran“) ein ganz anderer Mensch ist? Die Schumann'sche Faust=Verklärung gleicht einer Rafael'schen Madonna, die, von lächelnden Engelsköpfchen umringt, zum Himmel aufschwebt.

Die Aufführung der Faust-Musik entsprach allen Wünschen. Stockhausen als langentbehrten, vielverehrten Gast müssen wir zuerst nennen. Er sang die Partie des Faust in den beiden ersten, den Doctor Marianus in der dritten Abtheilung mit höchster Vollendung. Die edle Tonbildung, die Reinheit der Intonation die Kunst des Athmens, die unübertroffene Deutlichkeit der Aussprache würden ausreichen, Stockhausen zum wahrhaften Meister des Gesanges zu stempeln. Zu diesen technischen Vorzügen treten aber noch hinzu eine hohe Intelligenz und warme poetische Empfindung, und als Product dieser Factoren ein künstlerischer Vortrag, der edler und verständnißtiefer kaum gedacht werden kann. Wenigstens in der vorliegenden Aufgabe, die zu den schwierigsten und nicht zugleich zu den dankbaren gehört. Der Glanzpunkt von Stockhausen's Leistung (wenn man bei einem so einheitlichen Kunstwerk von Glanzpunkten sprechen darf) lag in der dritten Abtheilung. Sein Doctor Marianus klang in der That wie eine Stimme aus anderer Welt, kein „Erdenrest" lastete mehr auf ihr. Das Publicum war von Stockhausen's Gesang ergriffen und erkannte wohl wie wir, daß seine Mitwirkung zu dem günstigen Erfolg der Faust-Musik außerordentlich viel beigetragen habe. Herrn Stockhausen stand Frau Dustmann in der kleineren aber nicht minder schwierigen Partie des Gretchen würdig zur Seite. Mit der warmen, leidenschaftlichen Empfindung und der dramatischen Anschaulichkeit, welche die Leistungen dieser Künstlerin auszeichnet, sang sie die Scenen Gretchens, die, fast unwillkürlich zur Mimik und Action fortreißend, gerade einer so trefflichen Darstellerin dieses Characters keine kleine Ueberwindung auferlegt haben mögen.

Die Preissymphonien.

So wäre denn der seit Jahresfrist erwartete symphonistische Wettkampf endlich vor sich gegangen! Sonntag Mittags wurden vor den ziemlich schütter besetzten Bänken des Musikvereinssaals die beiden Symphonien aufgeführt, welche in Folge der von der „Gesellschaft der Musikfreunde" verkündigten Preisausschreibung für die besten unter zweiunddreißig Concurrenten erklärt sind. Das Interesse am eigentlichen Kampf war somit bereits vorüber, dieser hatte in den Arbeitszimmern von fünf unglücklichen Preisrichtern sich mit qualvoller Zähigkeit abgespielt. Das Publicum sollte sich blos an dem glänzenden Einzug der beiden Sieger erfreuen. Diese gekrönten Kämpen, welche volle dreißig Gegner niedergestreckt, erschienen uns keineswegs von ungewöhnlicher Kraft oder Schönheit. Der Eine ist, ein wohlanständiges Männchen unter Mittelgröße, von sanft gutmüthigem aber bürgerlichem Ausdruck; der andere eine hagere, reckenhafte Figur, mit bedeutenden, aber etwas verzerrten Zügen und renommistischem Gebahren. Weit seltsamer als jeder für sich, ist das Zusammenfinden gerade dieser so grundverschie-

denen Gesellen; als sie Sonntags so feierlich nebeneinander durch die Triumphbogen der Unsterblichkeit ritten, fiel uns einmal, zu unserer eigenen Bestürzung, Don Quixotte und Sancho Pansa ein.

Mag nun der eine Musiker die beiden Symphonien etwas höher, der andere sie etwas tiefer stellen, darin werden alle Spruchfähigen einig sein, daß das Resultat der Preisausschreibung kein glänzendes ist. Wir hatten uns die ahnungsvolle Freiheit genommen, dies vorherzusagen. Preisausschreibungen haben weit mehr die Wirkung, bedeutende Kräfte von der Concurrenz abzuschrecken als sie zu gewinnen. Wenn ein künstlerischer Landsturm aufgeboten wird, hält sich die Aristokratie des Schönen gerne mit einer gewissen stolzen Scheu zurück. Bewährte Ritter, deren Wappen bereits ein Lorbeerreis ziert, mögen dies nicht ohne Noth gegen unbekannte Gegner aufs Spiel setzen, welchen der Zufall oft seltsam günstig sein kann.

Im vorliegenden Fall mußten Componisten wie Hiller, Reinecke, Volkmann, Lißt, sich schon als Preisrichter der Bewerbung enthalten. Raff dürfte nach dem Endurtheil der Richter ohne Zweifel nicht blos der bedeutendste, sondern auch der namhafteste Concurrent gewesen sein. Ein Componist von dem geachteten Namen Raff's bedurfte aber sicherlich keiner Concurrenz um eine neue Symphonie zur Aufführung anzubringen, und um die Ehre einer Aufführung handelte es sich hier ganz allein, denn der symphonistische Landsturm der „Musikfreunde" ist merkwürdigerweise eine Preisausschreibung ohne Preis. Damit war dem Unternehmen noch die letzte Spitze abgebrochen: die Aufmunterung und Belohnung durch materiellen Gewinn. Die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" hat zu viele und erhebliche Beweise von dem Ernst und Eifer ihres Kunststrebens geliefert, als daß man nicht auch in diesem Fall ihre redliche Absicht rühmend anerkennen sollte. Sie hat sich mit der Ausstellung symphonischer Producte freiwillig viel Mühe und Kosten aufgelastet. Allein wir glauben, die schöne Absicht war nicht richtig ausgeführt. Indem die „Gesellschaft" eine Preisausschreibung ohne Preise veranstaltete und erklärte, sie wolle von einer unbestimmten Anzahl einlangender Symphonien die zwei besten aufführen, hat sich doch offenbar nur den Wunsch geäußert, zwei neue brauchbare Symphonien für ihr Concert-Repertoire zu gewinnen. Wollte sie diese durchaus im Wege der Concurrenz erlangen, so mußte sie die Auswahl lediglich als eine res interna betrachten und ruhig im Schoß der Direction, allenfalls mit Beziehung einiger Wiener Fachmänner, vornehmen. Bei dem Nichtvorhandensein von Preisen mußte auch von „Preisrichtern" Umgang genommen werden. Vielbeschäftigte, von eigenem Schaffen so sehr erfüllte Männer wie Hiller, Lißt, Volkmann, Ambros, Reinecke, von dem lästigen und undankbaren Geschäft dieser Prüfung verschont zu lassen, scheint uns eine Pflicht künstlerischer Humanität. Allein die „Gesellschaft" konnte ohne alle Concursausschreibung ihr Ziel weit leichter und sicherer erreichen. Wer die Männer sind, von denen in unserer an großen instrumentalen Schöpfungen so unergiebigen Epigonen-

zeit relativ noch das Werthvollste zu erwarten ist, kann niemand ein Geheimniß sein. Wenn die „Gesellschaft“ — um mit Oesterreich zu beginnen — Volkmann Veit, Nottebohm, Herbeck, Hager, Kittl, um eine neue Symphonie direct angeht, die (dem Componisten als Eigenthum verbleibend) mit der größten Sorgfalt hier in die Welt eingeführt werden soll, dann wird wohl jeder dieser Componisten so ehrenvoller Einladung gern folgen. Von namhaften Componisten außerhalb Oesterreichs, wie Brahms, Hiller, Gade, Reinecke, Rubinstein &c., könnte eine Gesellschaft von dem Ansehen der „österreichischen Musikfreunde“ des geneigtesten Entgegenkommens eben so gewiß sein. Die ganze Mühe und Aufregung eines musikalischen Stiergefechts wäre erspart.

Wenden wir uns zu den beiden Preissymphonien selbst. Da wir weder den Proben beiwohnen, noch Einblick in die Partituren erhalten konnten, können wir nur den ersten, unmittelbaren Eindruck sprechen lassen. Die erste Symphonie bietet so wenig Ungewöhnliches, daß dieser einmalige, erste Eindruck gar nicht irreführen kann. Das Werk, von Albert Becker in Berlin, führt als Motto die Lenau'schen Verse:

„Trotz allem Freundeswort und Mitgefühls-Geberden,
Bleibt wahrer Schmerz ein Eremit auf Erden“.

Aus den Tönen selbst spricht manch wackeres „Freundeswort“, manch zarte „Mitgefühls-Geberde“, allein von „wahrem Schmerz“ haben wir darin so wenig herausgefühlt, als von wahrer Freude. Es fehlt der Composition an Ursprünglichkeit, an schöpferischer Kraft und ausgesprochener Persönlichkeit. Eine edlere dem Gemeinen sich abwendende Richtung, ziemlich gewandte Verwendung der Kunstmittel und eine bis zur Aengstlichkeit saubere Ausarbeitung des Details bilden die löblichen Seiten dieses Werkes. Gerne loben wir sie, aber begnügen können wir uns damit nicht. Nach der wichtigen Behandlung von Kleinigkeiten und gewissen Spielereien in der Instrumentirung zu schließen, dann nach dem starken Anlehnen an Beethoven, mitunter auch Mendelssohn (Scherzo und Anfang des Finale putzen sich sogar mit Meyerbeer'schen Schwefelblitzen), ist der Componist ein junger Mann. Es ist daher gewiß weit Besseres von ihm noch zu erwarten. Seiner Lenau-Symphonie dürfte die erlangte Auszeichnung, so fürchten wir, eher zum Nachtheil als zur Stütze gereichen. Das Aushängschild „Preissymphonie“ wird hohe Erwartungen erregen und unerfüllt lassen, während die „Symphonie“ schlechtweg schon durch ihre Anspruchslosigkeit einer freundlichen Aufnahme überall gewiß sein konnte.

Ein Werk von ganz anderem Kaliber ist die mit dem Motto: „An das Vaterland“ versehene Preissymphonie von Joachim Raff. Höchste Intentionen unabsehbarer Umfang, modernste Schule. Dabei die (ohne Wortspiel) raffinirte Hand eines erfahrenen Praktikers. Der Componist hat seinem Werke folgendes Programm ausdrücklich beigegeben:

Erster Satz: D-dur. Allegro. Bild des deutschen Charakters: „Aufschwungsfähigkeit; Hang zur Reflexion; Milde und Tapferkeit als Contraste, die sich mannichfach berühren, durchdringen; überwiegender Hang zum Gedankenhaften".

Zweiter Satz: D-moll. Allegro molto vivace. Im Freien; zum deutschen Wald mit Hörnerschall, zur Flur mit den Klängen des Volksliedes.

Dritter Satz: D-dur Larghetto. Einkehr zu dem durch die Musen und die Liebe verklärten häuslichen Herd.

Vierter Satz: G-moll. Allegro drammatico. Vereiteltes Streben, die Einigkeit des Vaterlandes zu begründen.

Fünfter Satz: D-moll. Larghetto. — D-dur. Allegro trionfale. Klage, neuer Aufschung.

Es kostet gewiß einige Selbstüberwindung, sich durch diese poetisch-politische Gebrauchsanweisung nicht von vornherein gegen die Musik einnehmen zu lassen. Man ist heutzutage nicht mehr so philiströs, dem Componisten jede poetische Anregung oder Anspielung zu verübeln; allein man ist doch, gottlob, bereits hinaus über eine Musikdeutelei von solcher Genauigkeit. Wem das Motto („an das Vaterland") oder die einfache Aufschrift: „Deutschland" nicht genügt, dem nützt es auch nichts, wenn Herr Raff die complete Allgemeine Zeitung vom Jahre 1848 „zum bessern Verständniß" austheilen läßt. Einen directen Bezug zu dem politischen Programm hat in der ganzen Symphonie auch nur die Melodie vom „Deutschen Vaterland", deren Auftauchen, Anschwellen, Unterdrücktwerden und Verlöschen eine allerdings handgreifliche Symbolik enthält. Jeder von den fünf Sätzen enthält geistreiche, fesselnde Züge, poetische Momente, originelle technische Experimente.

Mit reiner Befriedigung vermochten wir aber keinen dieser Sätze zu hören, da das Gekünstelte, Bizarre und Ueberladene sich immer wieder geltend macht. Eine feurige, geistreiche, sehr selbstbewußte aber wenig productive Natur arbeitet hier mit größter Anstrengung, über Beethoven hinauszukommen. Wenn nicht enden könnende Redseligkeit wirklich ein Charakterzug der Deutschen ist, dann hat Raff seine Landsleute allerdings von dieser Seite treffend porträtirt. Allein schwerlich wird das deutsche Volk, das sich gern in dem idealen Spiegel der Beethoven'schen Symphonien wiedererkennt, sich in Raff's erstem Satz geschmeichelt finden. Zu einer eingehenderen und hoffentlich günstigeren Beurtheilung werden wir ohne Zweifel bald Anlaß finden, da die Raff'sche Symphonie, auch abgesehen von ihrer Preiskrönung, allen Anspruch hat, auch einem größeren Publicum vorgeführt zu werden. Das erste Anhören dieses unermeßlich langen Werkes — es verlangt die angestrengteste Mitthätigkeit des Hörers — hat uns zu sehr ermüdet, als daß wir auf interessante Einzelnheiten, die uns im guten und schlimmen Sinn aufgefallen sind, diesmal einzugehen wagen. Raff's Symphonie ist die längste, die wir kennen. Schumann hat mit seinem Lobe der „himmlischen Länge" von Schubert's C-Symphonie manches Unglück angerichtet, denn nicht jeder seiner Anhänger war so einsichtsvoll wie Schumann selbst, diese „himmlische Länge"

unnachgeahmt zu lassen, wenn nicht zugleich der himmlisch lange Faden Schubert'scher Melodie dazu vorhanden war. Jedenfalls bleibt man nach Raff's an- und aufregender Symphonie begierig, dieselbe wieder einmal (am liebsten freilich stückweis) zu hören, ein Wunsch, der uns rücksichtlich der ersten Becker'schen Preissymphonie gänzlich fremd blieb.

Concert der Singakademie.

Sebastian Bach's (hier noch nicht aufgeführte) Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ ist unstreitig eine der schönsten, vielleicht die schwungvollste aus der langen Reihe der Bach'schen Cantaten. Der ehrwürdige Cantor hat sie sämmtlich zu praktischem Zweck, für den musikalisch-kirchlichen Localbedarf von Leipzig, geschrieben: nicht weniger als fünf vollständige Jahrgänge, deren jeder wenigstens 60 Cantaten — für jeden Sonn- und Feiertag eine — enthielt. Hievon ist freilich blos die Hälfte überhaupt erhalten, und von dieser wieder nur ein kleiner Theil durch die rühmliche Thätigkeit der „Bach-Gesellschaft“ publicirt. In der Gestaltung dieser von Bach mit so großer Vorliebe cultivirten Gattung hielt er, wie in seinen Passions-Musiken, fest an den protestantischen Cultusformen. Jede seiner Cantaten schließt sich genau an das Evangelium des betreffenden Feiertags an, und sucht mit poetischen und musikalischen Mitteln den Hauptgedanken desselben zur Darstellung zu bringen. Der Inhalt der vorliegenden Cantate ist mit der prägnanten Kürze einer Thesis in den Worten des ersten Chors ausgesprochen: „Ich hatte viel Bekümmerniß, aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.“ Aus diesem mit der Einfachheit einer schlichten Erzählung vorgebrachten Thema entwickelt Bach ein ergreifendes Seelengemälde, eine Art geistlicher Tragödie. Das Ringen des geängstigten Gemüthes, hier zum Verzweiflungssturm aufbrausend, dort zum Scheintod der Resignation besänftigt, klärt sich immer mehr in der Zuversicht auf Gottes Hilfe, und erhebt sich schließlich zu triumphirendem Aufschwung. Die Cantate besteht aus einer kurzen Orchester-Einleitung („Sinfonia“) und acht Vocalsätzen. Von den Sologesängen gebührt die Palme unstreitig der ersten von einer Solo-Oboe umrankten Sopran-Arie in C-moll, deren pietistisches Wasser Bach in den echtesten Wein der Poesie zu verwandeln wußte. Die Arie hat eine Süßigkeit, wir möchten sagen Jugendlichkeit der Melodie, wie wir sie bei Bach selten antreffen; wir möchten, so unerheblich sonst bei Bach die Jahresringe sind, der frühen Entstehung dieser Composition (1714) etwas von diesem Reiz zuschreiben. Von den beiden Tenor-Arien wurde die zweite in F-dur nicht ohne Grund fortgelassen; die erste, in F-moll mit ihrem wunderbar harmonisirten, prophetisch auf Schumann hinweisenden Ritornell ist ein echt Bach'sches Meisterstück. Ungleich geringeren Eindruck macht das breit ausgesponnene, in mancher Beziehung veraltete Duett zwischen Sopran und Baß. Die allegorische

Figur der „gläubigen Seele", bekanntlich eine stereotype Erscheinung in der älteren protestantischen Kirchenmusik, tritt hier in unmittelbare Beziehung zum Heiland. Von den Chören glaubt man bald diesen bald jenen mehr bewundern zu müssen, je länger man sich abwechselnd darin vertieft. Bereitet der Eingangschor mit würdiger Einfachheit der Stimmung den rechten Boden, so erhebt sich auf demselben der Chor: „Was betrübst du dich, meine Seele" zu riesiger Höhe, starrend im Reichthum polyphoner Kunst, und unerschöpflich in immer neuen Wendungen. Mendelsohn's Composition derselben Worte steht in ihrer sanften Modernität wie ein Kind daneben. Auch der folgende Chor: „Sei nun zufrieden, meine Seele", mit seinem den Cantus firmus („Was helfen uns die schweren Sorgen") umspielenden Soloterzett zeigt uns die Polyphonie in ihrem eigentlichen Element, dabei in einer nur Bach erreichbaren Freiheit der Bewegung. Die weithin strahlende Krone des Ganzen ist das Schlußchor: „Das Lamm, das erwürgt ist". Mit einer bei Bach auffallenden, destomehr an Händel mahnenden Sonnenklarheit intonirt der Chor unter dem Geschmetter von Trompeten und Posaunen ein auf den Intervallen des C-dur-Dreiklangs machtvoll aufsteigendes Thema, das im Verlauf den Schmuck reichster Figuration siegreich durchdringt. Wie löst sich hier alle Misère des Lebens zur freudigsten Siegesgewißheit auf!

Das Programm der Sing-Akademie war zweckmäßig geordnet: auf die Cantate folgte, gleichsam als Ruheplätzchen und Grenzstation zwischen geistlicher und weltlicher Musik, Beethoven's „Opferlied" (Op. 121) für eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung. Von Beethoven ist diese Musik allerdings, aber sehr wenig beethovenisch; sie scheint auch dem Meister, wie die Mehrzahl seiner Gesänge, mehr ein Ruheplätzchen nach gewaltigen symphonistischen Anstrengungen gewesen zu sein, als eine schöpferische Anstrengung selbst. Es folgten drei wunderschöne deutsche Volkslieder, vierstimmig gesetzt, die Harmonisirung aus dem sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert; ein viertes, nicht minder schönes, etwas modernerer Factur wurde nach stürmischem Applaus hinzugefügt. Liebenswürdigeres, Innigeres in dieser knappen, schlichten Form haben wir selten gehört. Auf der Höhe dieser Stimmung konnte die Schlußnummer, Schumann's „Requiem für Mignon", die Versammlung nicht erhalten. Edel und sanft im Ausdruck, aber auch weich und schwunglos, erscheint uns diese Composition schon als ein Vorbote jener Müdigkeit und grübelnden Versenkung, welche später Schumann's Schaffen so eigen zu fesseln begann.

Concert des Componisten Dr. Otto Bach im großen Redoutensaal.

Wir haben redlich, aber vergebens gegrübelt, was sich etwa Vortheilhaftes oder doch Milderndes über diese Production sagen ließe, auf die ein strebsamer einheimischer Componist wahrscheinlich große Hoffnungen gesetzt hat. Wer die

bisher erschienenen Compositionen Herrn Bach's und seinen musikalischen Entwicklungsgang kennt, mochte den Saal nicht ohne einiges Bangen betreten haben. Herr Bach hat vor einigen Jahren mit Kammermusik und Claviersachen debutirt, welche, in fast ractionärer Einfachheit an Haydn lehnend, eine äußerst dürftige Begabung mit Anstand vorführten. Hierauf ist Herr Bach echt hegelisch „in sein Gegentheil umgeschlagen" und avancirtester Zukunftsmusiker geworden. Er hat einen Beweis mehr geliefert, daß eine ideenarme, von heftigem Schaffensdrang gequälte Phantasie sich noch am leichtesten mit dem prätensiösen Nebel der Zukunftsmusik amalgamire, daß das allzueinfache zu dem allzu Ungeheuerlichen den kürzesten Weg habe: die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. Die Orchester-Compositionen Herrn Bach's haben uns einen geradezu trostlosen Eindruck gemacht. Entscheidend für denselben ist der Mangel jeglicher Schöpfungskraft und aller Individualität. Schon in Herrn Bach's kleineren Compositionen hat dieses Abhandensein einer Persönlichkeit uns am unangenehmsten berührt. Bald wird diesem, bald jenem Vorbild nachgejagt, in demselben Stück oft drei bis vieren, nur aus dem eigenen Innern ist nichts geschöpft. Man sehe sich die jüngst erschienenen drei Liederhefte von O. Bach (op. 9) an: die kleinsten lyrischen Gedichte werden da zu einem Universum von dramatischen und sonstigen „Intentionen" aufgebläht. Welcher Ausverkauf von kühnen Modulationen, opernhaften Effecten u. dgl.! Jede Seite zeigt, daß der Componist kein eigenes Empfinden ausspricht, daß er nicht mit sich im Reinen ist. Das große Concert Herrn Bach's mußten wir, die wir alles bisherige gern als unreife Uebergangs-Produkte angesehen hätten) wohl als Manifest betrachten, Herr Bach sei nunmehr mit sich im Reinen. Es waren lauter umfangreiche Tonwerke eigener Composition, die Herr Bach vorführte. Zuerst eine Symphonie von riesiger Dauer, offenbar mit verschwiegenem „Programm". Dieses Thauwetter von Schwulst, Lärm und Reminiscenzen analysiren zu wollen, wäre vergebliche Arbeit. Die trockenste Nüchternheit feiert hier mit wüster Phantastik ein anmuthloses Hochzeitsfest. Ein großes Orchester mit zwei Harfen, Ophikleide, großer Trommel und Becken ist in fortwährendem Tumult; aber alle Lärminstrumente des türkischen Reichs vermöchten diese Gedankenarmuth nicht zu maskiren. Von den Plagiaten aller Art, namentlich den sehr ungenirten aus „Tannhäuser" und „Lohengrin", wollen wir gar nicht reden, wäre nur einige Ruhe und Klarheit, nur ein Hauch wirklichen Empfindens in den Sachen. Es war uns zu Muth wie Einem, der vor dem Schlafengehen alle Wagner'schen Opern und einige Lißt'sche Symphonien dazu gehört hätte, und nun in wirrem Durcheinander davon träumt. Von einer künstlerischen Form ist da kaum zu reden; drei- bis viermal in jedem Stück glaubt man den Schluß gekommen, und — täuscht sich. Nach ungebührlicher Länge säuselt ein Satz unter Harfenklängen und leisen Geigentremolos seinem Ende zu, — da ertönt der gelle Pfiff eines Piccolo, der Zusammenschlag der Becken, und mit einem Ruck fahren wir aus dem Verklärungshimmel direct in die Wolfsschlucht. Diese übergeht wieder in

etwas Anderes, z. B. in ein steifes Fugato, das mehrmals ansetzt, und nie vom Fleck kommt, und so geht es in rein äußerlichem Nebeneinander fort, daß man schließlich wirklich erstaunt ist, wenn das Stück dennoch ein Ende erreicht hat. Die Instrumentirung ist von erschreckender Roheit, die Posaunen, Trompeten, Ophicleïden kommen nicht zu Athem — eine Panzerfregatte auf dem Stadtparkteich. — Die Ouverture zu Hebbel's „Nibelungen" beginnt mit phantastisch aufsteigenden Gängen der Bässe (ungefähr wie die „Lear-Ouverture" von Berlioz), breitet sich dann in einem langsamen Satz mit vielem Lärm aus, und geräth schließlich in ein barbarisches alla-breve-Motiv, das an die Menschenfresser-Ballete auf kleinen Bühnen erinnert. Mit dem Geist von Hebbel's tiefsinnigem Drama hat diese Ouverture nichts gemein; eher paßt sie zu Glasbrenner's boshafter Parodie desselben, in welcher die Recken jede ihrer unsinnig prahlerischen Reden mit dem Ausruf: „Hei! Hei!" beginnen. Wie uns das einfachste Lied von Abt oder Kücken höher steht, als Otto Bach's früher erwähnte Gesänge, so ziehen wir seiner banausischen Nibelungen-Musik auch ohne weiters die bescheidenen Entre-acts vor, welche Herr Titl zu dieser Tragödie schrieb — sie sind mit Einem Worte musikalischer.

Zwei große Scenen mit Chor und Soli zu dem Drama „Spartakus" machten uns keinen günstigeren Eindruck. Unter betäubendem Paukenwirbel und wüthendem Blasen von allem was Blech heißt, keuchen die Singstimmen sich an einer „Melodie" ab, die noch mehr als „unendlich" ist. Daß mit den Pauken- und Blecheffecten Harfenarpeggien, lange Tremolos der gedämpften „Violini divisi" u. dgl. wechseln, versteht sich. Es ist merkwürdig, wie Orchester-Effecte, welche Berlioz, Wagner und Lißt mit Geist erdacht und verwendet haben, nunmehr bereits zum plattesten Handwerksapparat geworden sind und mechanisch zusammengefügt werden. All die wunderbaren und wunderlichen Orchester-Combinationen jener raffinirten, aber unleugbar geistreichen Componisten, liegen für Herrn Bach fertig nebeneinander auf dem Arbeitstisch; er langt beliebig jetzt nach diesem, dann nach jenem und fügt sie ein, ohne zu fragen, ob die mindeste musikalische Motivirung dafür vorhanden sei. Für kleine, unsichere Talente hat diese Richtung die größte Anziehungskraft, aber auch die tückischesten Folgen: nichts Widerwärtigeres gibt es, als die Redeweise Lißt's Berlioz', Wagner's, ohne den Geist dieser Männer.

Sämmtliche Nummern des Herrn Bach wurden von dem freundlich gesinnten Publicum beifällig hingenommen. Von Herzen gönnen wir dem Componisten diesen angenehmen Eindruck; für das wahre Interesse seiner Zukunft wäre vielleicht ein redliches Fiasko heilsamer gewesen. Wir würden, offen gestanden, denjenigen für Herrn Bach's besten Freund halten, der ihn von einer rosen- und lorbeerarmen Laufbahn zu der praktischen Carrière zurückführte, der er, durch Geburt und Bildung angehörig, noch vor kurzem gehuldigt hat.

Philharmonische Concerte.

Das Programm des letzten Philharmonischen Concerts bestand aus drei großen Orchesterwerken: Joachim's „Ungarischem Concert", Brahm's A-dur-Serenade und einer Symphonie von M. Käßmeyer. Indem die „Philharmoniker" unter drei Nummern zwei Novitäten brachten, kehrten sie sich mit lobenswerther Entschiedenheit gegen den häufig vernommenen Vorwurf einer an Starrheit grenzenden Exclusivität ihres Programmes. Ursprünglich sollen sie — übereinstimmend mit dem Vorschlag eines geachteten Kunstblattes — beabsichtigt haben, dies eine Concert ausschließlich aus Novitäten zusammenzusetzen. Wir sehen nicht recht ein, was mit dieser ungleichen Vertheilung gewonnen wäre. Neben drei oder vier bekannten classischen Werken wird ein modernes — immer vorausgesetzt, es sei der Aufführung werth — stets eine zweckmäßige Abwechslung bieten, während eine Zusammenstellung von lauter Novitäten großen Schwierigkeiten unterliegt und das Interesse des Publicums doch allzu einseitig gegen die Neugierde hindrängt. Genug indeß, daß wir Anlaß bekamen, der „Philharmonischen Gesellschaft" für die Erweiterung unserer musikalischen Bekanntschaften dankbar zu sein. Wenn irgend einer von den jüngeren Tondichtern der Neuzeit ein Recht darauf hat, nicht ignorirt zu werden, so ist es Johannes Brahms. Er hat sich durch seine bisher erschienenen Compositionen als eine selbständige, eigenthümliche Individualität, als eine fein organisirte, echt musikalische Natur, als einen mit unermüdlichem, bewußtem Streben der Meisterschaft entgegenreifenden Künstler documentirt. Seine „Serenade in A-dur" (Op. 18) ist die jüngere, zartere Schwester der von der „Gesellschaft der Musikfreunde" kürzlich vorgeführten Serenade in D. Es herrscht in ihr im wesentlichen dieselbe ruhig genießende, träumerische Gartenstimmung; nur klingt alles noch gedämpfter, innerlicher. Die D-Serenade, von Anfang bis zu Ende reicher, blühender, steht an Kraft und Originalität der Erfindung unsers Erachtens unbedingt über der kleineren in A-dur. Daß sich mitunter auch Stimmen mit Vorliebe für die letztere aussprechen, kann dem Autor nur lieb sein. Wir haben von der Serenade in D einen tiefern Eindruck empfangen, und er lag nicht blos in der üppigeren Klangwirkung. In der für kleines Orchester geschriebenen A-dur-Serenade hat der Componist nicht allein auf Trompeten und Posaunen, er hat seltsamerweise auch auf die Violinen verzichtet, und begnügt sich mit den drei tiefern Arten des Geigengeschlechtes. Unseres Wissens hat dies Experiment zuerst Mehul in seiner Oper „Uthal" vorgenommen, und die Bratschen an die Stelle der Violinen treten lassen, um eine dem Localton des Dramas entsprechende, dunklere, dämmerige Beleuchtung zu erzielen. Solche Klangcharakteristik, die eine ganze Oper hindurch einen empfindlichen Druck ausübt, findet in einem kürzeren Orchesterstücke allerdings eine passendere Stelle, besonders wenn die Instrumental-Farben mit so feiner, kundiger Hand wie hier

gemischt werden. Dennoch wird bei einer Concertaufführung in großem Raum der zarte, schüchterne Klang der A-dur-Serenade ihre Wirkung etwas beeinträchtigen. Das Stück besteht aus fünf selbständigen Sätzen: 1. Allegro moderato, A-dur (Sonatenform, ohne Wiederholung des ersten Theils) mit einem etwas schattenhaften ersten, und einem ganz reizenden zweiten Thema, beide überaus geistreich durchgeführt. 2. Scherzo in C-dur mit einem Trio in F-dur; in seiner kräftig fröhlichen Rhythmik etwas an das Finale von Beethoven's 8. Symphonie erinnernd. 3. Adagio in A-moll, $^{12}/_{8}$ Tact; dieser von inniger, dabei eigenthümlich vornehmer Empfindung beseelte Satz leidet nur durch allzulanges Ausspinnen bei sehr geringem rhythmischen Wechsel. 4. Menuett in D-dur mit Trio in Fis-moll; die Perle der ganzen Suite, von entzückender Liebenswürdigkeit. 5. Rondo, Allegro in A-dur, ein lustiges Kirmeßtreiben, dem zu voller Wirkung nur ein rascherer Abschluß fehlt. — Die Serenade erfuhr eine äußerst günstige Aufnahme. Der jedem Satz folgende lebhafte Beifall wurde am Schluß in dem Maße größer, als der bescheidene Componist auf seinem Galleriesitze immer kleiner wurde. Brahms und Joachim, die beiden Herzensfreunde, standen diesmal wie im Leben, so an dem Concertprogramm Hand in Hand. Joachim's „ungarisches Concert" wieder zu hören, war uns ein wahres Labsal. Diese Tondichtung voll Geist und Gemüth, voll Energie und Zartheit sichert Joachim einen hervorragenden Platz unter den modernen Componisten. Man möchte seinen Virtuosen-Siegen gram werden, welche wol allein Schuld sind, daß diese Kraft so selten zu einem größern Werke sich zusammenfaßt. Wie Joachim das „ungarische Concert" spielte, wer erinnert sich dessen nicht? Nun, wenn Einer es ihm nachspielen darf und kann, so ist es Laub. Dieser kleine, blasse Geiger mit dem kühnen Bogenschwung und der eisernen Ruhe ist uns niemals heldenmäßiger erschienen, als in dem Finale des Joachim'schen Concerts. Er spielte diese idealisirte Zigeunermusik wie ein idealer Zigeuner.

Auf die zarte, durchsichtige Blässe der „Serenade" und die farbenglühende Sinnlichkeit des „ungarischen Concerts" mußte jede nachfolgende Novität einen schweren Stand haben. Kein kleiner Erfolg ist es, daß Herrn Käßmeyer's neue Symphonie sich an solcher Stelle anständig behauptet hat. Sie gibt lautes Zeugniß für das würdige Streben, für die technische Gewandtheit des Verfassers. Auf gleicher Höhe mit den technischen Vorzügen der Symphonie stehen ihre ideellen allerdings nicht. Die Erfindung ist von geringer Selbständigkeit und Originalität. Der Componist scheint sich dieses Mangels bewußt, und trachtet nun, mit aller Gewalt größer zu scheinen, als er gewachsen ist. Er arbeitet sich in eine wilde Leidenschaftlichkeit hinein, welcher die überzeugende Kraft wahrer Leidenschaft fehlt; er streckt sich zu einer unheimlichen Größe, die nicht seine natürliche ist. Warum doch so mancher liebenswürdige, freundliche Charakter durchaus in der Musik ein großes tragisches Subject, ein Hiob oder dergleichen sein will! Herrn Käßmeyer's natürliche Stimme tönt so unverkennbar in dem ruhig dahinfließenden, etwas weichen, aber edlen Gesang des Andante. Wir würden diesen Satz nicht nur für

den besten, sondern für völlig befriedigend erklären, wandelte nicht kurz vor dem Schluß den Componisten der unselige Kitzel an, die Milch seiner frommen Denkart in gährend Drachengift zu wandeln. Unvermittelt, ganz wie man ein Versetzstück in der Oper vorschiebt, schließt der Componist das in Mendelssohn'schem Geist gehaltene Andante mit einem lohengrinisch künstelnden Schluß. Der erste Satz, von zwar nicht bedeutenden, aber verwendbaren Motiven, am meisten frei von diesen Stylmischungen, ist der einheitlichste und wirksamste; das Scherzo hingegen, das aus C-dur geht, aber durch consequentes Hineinspuken von Es, Fis und As einen häßlichen Zukunfts-haut goût erhält, macht schon den Eindruck des Unwahren, der erst durch das hübsche Trio wieder verwischt wird. Das Finale tobt in einer verzweifelten Leidenschaft, welcher die Wahrheit, die zusammenhaltende, überzeugende Nothwendigkeit fehlt, obendrein unter unausgesetztem Dröhnen der Posaunen sammt Tuba. Dieser Blechaufwand, welcher manch' feinen Zug der Instrumentirung verschlingt, schadet der Symphonie ebenso, wie die übermäßige Länge der Sätze (insbesondere des Scherzo und Finale), deren Redseligkeit viel später zu Ende ist, als die Summe der zu entwickelnden Gedanken. Wenn wir neben den Vorzügen des Käßmeyer'schen Werkes auch dessen Mängel freimüthig hervorgehoben, so geschah dies in dem festen Vertrauen, daß der ehrenwerthe Componist sich bald das Maß und die Richtung seines Talents klar machen und den Punkt finden werde, wo sein Selbst sich zur unmittelbaren Einströmung in die musikalische Form öffnet.

Das erste Philharmonische Concert begann mit der Ouverture zur „Zauberflöte" (kein Bedürfniß, aber gewiß auch kein Unglück), und schloß mit Beethoven's A-dur-Symphonie. Mit dem Tempo der ersten drei Sätze waren wir vollkommen einverstanden; der letzte schien uns etwas zu schnell, nicht für den Charakter des Stückes, aber für die Deutlichkeit des Hauptmotivs. Wie häkelich übrigens der Streit um die Richtigkeit musikalischer Zeitmaße ist, erlebten wir wieder gerade in diesem Falle, wo von zwei hiesigen Kritikern der eine das Tempo des ersten Satzes zu schnell, der andere zu langsam fand. Daraus läßt sich mit Wahrscheinlichkeit schließen, es sei gerade das richtige gewesen, wie es unter anderm auch uns vorkam. Einen Verstoß im Scherzo, von Seiten der Contrabässe, müssen wir als einen unglücklichen Zufall hinnehmen. Zwischen Mozart und Beethoven standen zwei Sätze aus Berlioz' dramatischer Symphonie „Romeo und Julie": das Adagio (Scène d'amour), und das Scherzo (la fée Mab). Diese beiden Musikstücke, die effectvollsten und abgeschlossensten der Symphonie, werden ihrer Wirkung überall viel sicherer sein, als das zusammenhängende, sehr ungleiche Ganze, dem sie entnommen sind. Trotzdem möchten wir bedauern, daß die Romeo-Symphonie, welche unseres Wissens in ihrer Vollständigkeit hier unbekannt ist, nicht ganz gegeben wurde. Ist einmal diese Pflicht der Pietät gegen einen namhaften Componisten geübt, und das Publicum in dessen Intentionen ein-

geweiht, so mag man später immerhin sich an den wirkungsvolleren Bruchstücken genügen lassen.

Daß das Programm der Philharmoniker unter anderen auch das „Andante“ aus Lißt's hier noch unbekannter Faust-Symphonie ankündigt, bedauern wir aus gleichen Gründen. Anhänger der Lißt'schen Muse sind wir bekanntlich nicht; allein wir werden zum Anwalt jedes Componisten, dessen zusammenhängendes Werk man ohne Noth zerstückt. Auf Berlioz zurückzukommen, sollte sein „Romeo“ eine neue Gattung, die „dramatische Symphonie“, einführen und begründen. Vocal- und Instrumentalsätze, Erzählung, Empfindung und Ereigniß lösen einander in buntem Wechsel ab, um den Gang der Shakspeare'schen Tragödie musikalisch nachzuschildern. Der Gedanke ist so unglücklich als möglich; der Hörer wird fortwährend aus einer bestimmten ästhetischen Voraussetzung in eine andere geschleudert und wieder zurück. Wenn ein gesungener „Prolog“ uns die ganze Handlung der Tragödie, rein episch, erzählt, hierauf die Capulets und Montagues in dramatisch bewegten Chören leibhaftig auftreten, dann wieder das Orchester allein in langen Symphoniesätzen die einzelnen lyrischen Scenen darstellt u. s. f., so weiß man am Ende nicht mehr, in welchem Vorstellungskreis man sich befindet. Anstatt zu wirkungsvoller Einheit zu verschmelzen, sondern sich die epischen, lyrischen und dramatischen Sätze in Berlioz' „Romeo“ wie Oel und Wasser. Die „dramatische Symphonie“ — wie manch ähnlicher Versuch durch Beethoven's „Neunte“ veranlaßt — ist eine unglückliche Mischgattung, die keine Zukunft hat. Dieser unförmliche Rahmen umschließt aber einzelne Bilder von großer Schönheit. Die Orchesternummern ragen aus dem Ganzen hoch hervor, wie denn Berlioz' Phantasie eine rein instrumentale, und seine Technik ebenso glänzend im Orchester ist, als tyrannisch ungeschickt im Vocalsatz. Schon der erste größere Instrumentalsatz, aus Andante und Allegro bestehend (Romeo allein, Schwermuthscene, großes Fest bei Capulet, Concert und Ball), hebt sich zu blendender Wirkung; er hätte sich leicht den beiden anderen anfügen lassen. Das Adagio „Liebesscene“ ist wol die süßeste, innigste Musik, die Berlioz je geschrieben. Wie rein und gleichmäßig, scheinbar uferlos, fließt dies Adagio dahin, mit Schwermuth getränkt, wie in Töne zerflossene Thränen. Es läßt sich, obwohl es im Grunde auch nur ein gesteigertes Thema ist, rein musikalisch genießen; einige kleine, scenische Zwischenwürfe stören nicht nachhaltig. Das Scherzo „Fee Mab“ ist unserm Publicum bereits bekannt und befreundet. Eine Fülle glänzender, mitunter höchst gewagter Einfälle, erscheint hier von einem phantastischen Gedanken zusammengehalten. Man könnte als Motto Calderon's Verse darüberschreiben:

„Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist unser Leben
Und die Träume selbst sind Traum.“

Der Gesang war im ersten Philharmonischen Concerte durch eine Arie aus Händel's „Herakles" vertreten, welche Fräulein Bettelheim mit Kraft und edlem Pathos vortrug; die etwas schwerflüssige Coloratur liegt im Charakter ihrer Stimme, und verträgt sich nicht schlecht mit jenem der Composition. Die Arie selbst gehört zu den dramatisch bewegtesten, individuellsten, die wir von Händel kennen, der sonst gerade in der Arienform die Fesseln des Zeitgeschmacks und seiner Manier mit einiger Bequemlichkeit zu tragen liebt. Allerdings reißt die Situation den musikalischen Ausdruck unwiderstehlich in die Höhe, wie denn auch die ganze „Wahl des Herkules" zu jenen Cantaten Händel's gehört, welche sich (wie „Semele", dann „Acis und Galathea") weit mehr der Oper als dem Oratorium nähern.

Das dritte Philharmonische Concert schloß mit einer Novität: der „Ocean-Symphonie" von Rubinstein. Die Erfahrung, die wir an allen Werken dieses sehr begabten, aber etwas schleuderischen Tonsetzers gemacht, wiederholte sich auch hier. Rubinstein beginnt frisch, vielversprechend, oft mit genialer Erfindungskraft, um dann stufenweise abwärts zu fallen. Von seinen beiden Opern angefangen bis zu den Trios und Sonaten herab kennen wir keine Composition Rubinstein's, die sich in ihrem Verfolg auf gleicher Höhe erhielte oder gar steigerte. Es ist, als ob die erste Begeisterung schnell verraucht, das Beste rasch ausgegeben wäre, und dann dem Componisten die Lust und die Selbstkritik schwänden. Der erste Satz der Symphonie ist wahrhaft grandios, die Motive schön und eigenthümlich, die Form bei aller Breite festgefügt, das Ganze bei allem Jugenddrang doch klar und durchaus musikalisch. Mit diesem ersten Satz scheint sich aber der Componist ausgegeben, seinen Stoff poetisch wie musikalisch verzehrt zu haben. Das Adagio hat nicht mehr die gleiche Ursprünglichkeit, es redet mit Mendelssohn'schen Zungen, immerhin Edles und Verständiges. In dem geistvoll behandelten Orchester gewinnt die malende Tendenz schon Oberhand, auch manches Claviermäßige macht sich bemerkbar. Eine Stufe tiefer steht wieder das Scherzo, ein rascher Zweivierteltact, dessen derbe Fröhlichkeit eine eigenthümlich erzwungene Physiognomie und starken Zug zum Trivialen hat. Das Finale endlich, der am breitesten und luxuriösesten ausgeführte Satz, ist geradezu hohl, erfindungslos, dabei von ermüdender Schallwirkung und Redseligkeit. Der von sämmtlichen Bläsern (darunter 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Baßtuba) fortissimo geblasene, von den Geigern umschwirrte Choral dünkt uns ein pompöser Nothbehelf, ein dramatisches Anlehen für das erschöpfte musikalische Capital. Außer der Ueberschrift „Ocean" ist der Symphonie kein poetischer Wegweiser mitgegeben. Der Componist denkt liberal genug, unserer Phantasie volle Freiheit zu lassen. Der Stoff hat ihm, namentlich im ersten Satz, großartige Anregungen geboten, auf dem Ganzen drückt er mitunter lästig; das monotone Rauschen des ewigen Meeres, niemals ermüdend in der Natur, wird es doch in der kurzen Dauer einer Symphonie. Mag nun der eine Hörer die Mängel der „Ocean-Symphonie" gewichtiger, der andere sie leichter nehmen als wir, alle werden sie doch Herrn

Dessoff für diese interessante Bekanntschaft aufrichtig dankbar sein. In dem letzten philharmonischen Concert kam Franz Lachner's Orchester-Suite in D-moll zum erstenmal zur Aufführung. Dies Werk des um die musikalischen Zustände Deutschlands hochverdienten Componisten fand hier denselben lebhaften verdienten Beifall, den es in mehreren musikalischen Hauptorten bereits errungen. Die „Suite" ist das Werk eines echten Musikers, klar und rund in der Form, meisterhaft gewandt in der Ausführung, anmuthig und geistreich im Detail. Auf den ersten Satz, dessen markirte Rhythmik und straffe Haltung mit Glück sich an ältere Formen lehnt, folgt ein weiches, etwas an Mendelssohn mahnendes Andante. Hierauf als dritter Satz ein Andante mit zwanzig Variationen. Der größte Theil derselben ist äußerst hübsch und wirksam, und läßt nur eines vermissen, daß die Variationen sich im Verlauf nicht immer höher und bedeutender steigern, vielmehr etwas äußerlich mit einem allerdings sehr effectvollen, glänzenden Marsch abschließen. Der Schlußsatz der „Suite" ist eine Fuge, die bei aller Trefflichkeit ihrer Technik dennoch zu wenig innere Beseelung hat, um nicht den Eindruck des Früheren in etwas trockener Weise herabzustimmen. Die „Suite" wurde unter Capellmeister Dessoff vortrefflich und zur höchsten Zufriedenheit des anwesenden Componisten aufgeführt. Die übrigen Nummern des Concerts waren ein Psalm von Marcello, stark formalistisch in der Erfindung, überdies von Lindpaintner aufdringlich instrumentirt (gesungen von Herrn Mayerhofer) und Beethoven's zweite Symphonie in D-dur.

Orchestercompositionen von Lißt und Wagner. Concert von Tausig.

Nach der Weihnachtspause schien ein günstiger Stern für die Zukunftsmusik aufzugehen; in zwei aufeinanderfolgenden Concerten hörten wir drei größere Compositionen von Lißt und vier dramatische Fragmente von Richard Wagner. Das vierte „Philharmonische Concert" brachte das Adagio aus Lißt's „Faust"-Symphonie. Dies Adagio, „Gretchen" überschrieben, ist der zweite von den drei Sätzen einer (Hector Berlioz gewidmeten) Symphonie, deren erster Satz „Faust" und deren dritter (Scherzo und Finale) „Mephistopheles" heißt. Ein Vocalchor über die letzten acht Verse aus Goethe's zweitem Theil („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß") schließt sich unmittelbar an.

Von Lißt's Symphonien ist diese jedenfalls die höchst intentionirte und umfangreichste; den Adepten gilt sie überhaupt als der Gipfelpunkt von Lißt's Schaffen. Der General-Agent der Zukunftsmusik in Leipzig, Herr Brendel, versichert, Lißt's frühere symphonische Dichtungen, neun an der Zahl, „bezeichnen den Moment des Heranbewegens" zur „Faust"-Symphonie, womit „Lißt, ganz wie Mozart", einen „universalen Höhepunkt erreicht hat". Daß es unter solchen

Umständen von hohem Interesse gewesen wäre, die Symphonie, deren einzelne Sätze überdies durch die Wiederkehr derselben Motive zur Einheit verschmolzen werden, vollständig zu hören, haben wir bereits jüngst einmal ausgesprochen. Als Gutachten einer kleinen Minorität, welche die Musik nicht ausschließlich vom Standpunkte des unmittelbaren Vergnügens aufsucht, war der Wunsch begründet; praktischer dachte jedenfalls der Dirigent der Philharmonie-Concerte, indem er blos das Adagio vorführte. Konnte dieser Satz, weitaus der schönste der Symphonie, nur eine getheilte Gunst beim Publicum finden, so hätte das Ganze auch nicht einmal so viel erreicht. Vielmehr war mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf zu zählen, der dritte Satz „Mephisto", welcher nichts Geringeres als die „Negation" darstellt und die Themen „Fausts" und „Gretchens" verhöhnt, verzerrt verstümmelt, werde das philharmonische Publicum auf das Empfindlichste verstimmen, und zur „Negation" selbst des mäßigen Beifalls hinreißen, den es dem „Gretchen"-Adagio spendete. Letzteres ist nicht nur unter den Sätzen der „Faust"-Symphonie, sondern so ziemlich unter allen uns bekannten Orchesterstücken von Lißt das musikalisch befriedigendste, einfachste und beseelteste. Nach einigen einleitenden Tacten der Flöten und Clarinette, ertönt — blos von einer Oboe und einer Viola gespielt — das Hauptthema, dessen einfache Innigkeit manchen Hörer überrascht haben wird. Unwillkürlich fiel uns Berlioz' Bezeichnung des Hauptthemas seiner „Symphonie phantastique" ein: „Simple et timide, mais d'un caractère noble et passionné", eine Charakteristik, an die Lißt's Gretchen-Motiv ebensosehr erinnert, als der ganze Satz an Berlioz'sche Adagios. Auch als zweites Thema erscheint, vom Streichquartett in tiefer Lage gespielt, eine süße, von zartester Empfindung geschwellte Melodie. Im weiteren Verlauf beginnt allerdings immer mehr die Phrase zu herrschen, ein abstractes Pathos, dessen geringen musikalischen Inhalt neue, zum Theil blendende Orchester-Effecte beschönigen müssen. So z. B. die gleichsam als Mittelsatz erscheinende Melodie der Violoncelle, über welche leise die gedämpften Violinen tremoliren und drei Flöten triolenweis in Dreiklängen auf- und niederschweben. Daß es an reichlichen Harfen-Arpeggien nicht fehlt, an leisen Beckenschlägen, an häufigem Tactwechsel u. dgl., muß sich bei Lißt wohl von selbst verstehen. Die Bemühung des Componisten, gerade diesen Satz so zart und einheitlich als möglich zu gestalten, ist unleugbar, man wird nirgends geradezu verletzt und aus der Stimmung gerissen. Eine einzige Stelle möchten wir ausnehmen, es ist das die Melodie plötzlich unterbrechende, unmotivirte Reißen und Rupfen der Geigen (S. 142 der Partitur), das wir für eine höhnische Neckerei des über den Gartenzaun hereingrinsenden Mephisto hielten, bis wir durch bevollmächtigte Adepten erfuhren, es sei damit Gretchens Blumen-Orakel: „Er liebt mich, liebt mich nicht", gemeint. So süß und sangbar die Themen, so edel beinahe die ganze Haltung des Stückes, so glänzend endlich die Instrumentirung desselben ist — volle künstlerische Befriedigung gewährt es nicht. Nirgends begegnet uns wahrhaft schöpferische Kraft,

große, ursprüngliche Erfindung: man halte das einfachste Stück von Beethoven dagegen. Daß Berlioz durchweg als Unterlage durchschimmert, haben wir erwähnt. Die seltsam gemischte Empfindung, mit welcher wir jederzeit Lißt'sche Symphonien hörten, kam uns diesmal kräftiger als je zum Bewußtsein: die erhöhten Vorzüge des Gretchen-Adagio vor allen andern Lißt'schen Symphonien erhöhen auch das Bedauern, „trotz alledem und alledem" einer im Kern unproductiven Natur gegenüberzustehen. Es hat etwas Tragisches, einen Mann von blendendem Geist, von zarter und lebhafter Empfindung, von ungewöhnlichem Kunstgeschick, gleichsam an der Schwelle des Tempels umherirren zu sehen, dem Eingang nahe und näher kommend, und doch unfähig, uns jemals in das Innere selbst einzuführen.

Wenn übrigens irgend etwas geeignet war, uns die Schönheiten „Gretchens" heller und ihre Fehler verzeihlicher erscheinen zu lassen, so war dies die Aufführung einiger Wagner'scher Orchesterstücke am folgenden Tag. Mit all seiner musivischen und verschwimmenden Form, seinem ariosen, nicht symphonistischen Verlauf, mit all seinen gekünstelten Aeußerlichkeiten erscheint Lißt's „Gretchen" noch wie ein Mozart'sches Werk neben den Entreactes aus „Tristan und Isolde" und der Ouverture zu den „Meistersängern". Diese Compositionen R. Wagner's, nebst seinem „Schusterlied des Hans Sachs", wurden unter Leitung des Componisten in einem großen Concert aufgeführt, das der Pianist Herr Karl Tausig im Redoutensaale gab. Weber's „Freischütz"-Ouverture eröffnete das Concert, und mit ihr hatte der Dirigent Wagner den Componisten Wagner einzuführen. Und ein trefflicher Dirigent ist der Mann, ein Dirigent voll Geist und Feuer, der bei den Proben mit Stimme, Händen und Füßen wie ein kühner Officier seine Compagnie mit sich fortreißt, und richtig auch die Schanze erstürmt. Wir möchten nicht behaupten, daß all die Schönheitsmittel, welche Wagner zur Verjüngung eines innerlich so jugendlichen und kerngesunden Tonstückes anwendete, nothwendig seien; allein wohlthuend war es doch, die meist in gleichmäßigem Schlendrian herabgespielte „Freischütz"-Ouverture einmal mit neuem Schwung und überaus feiner Nuancirung vortragen zu hören. Das allmälige Anschwellen und Abnehmen des Hornsatzes in der Einleitung, das etwas zurückgehaltene Zeitmaß der Gesangstelle im Allegro, das breite Ausklingen der beiden Fermaten vor dem Schlußsatz (nichts Dürftigeres als zu kurze Fermaten!) waren von schönster Wirkung. Nun folgten von Wagner's Compositionen das „Vorspiel" und der „Schlußsatz" zu „Tristan und Isolde" — eine trostlose Musik, wenn überhaupt eine. Im Vorspiel wird ein winselndes Motiv von fünf Noten in „unendlichem" Verlauf fortgesetzt, d. h. bald höher, bald tiefer, bald von diesem, bald von jenem Instrument wiederholt, ohne irgend einen Gegensatz oder Ruhepunkt. Dies chromatische Gewimmer mit seinen unaufhörlichen verminderten Septimen-Accorden und dem überreizten Sinnenkitzel seiner Instrumentirung bereitete uns eine ungemeine Nervenpein. Vermag man es, von

diesem Eindruck zu abstrahiren und ruhig zu prüfen, so findet man das Stück einfach langweilig. Dasselbe gilt von dem rauschenderen, aber musikalisch ebenso verarmten Schlußsatz („Verklärung“). Wir fanden darin nichts als die treue Musik-Uebersetzung des poetischen Bombastes, welchen Wagner den beiden Liebesleuten in den Mund legt, und der in folgenden Schlußworten gipfelt:

„Liebe, heiligstes Beben,
Wonne-hehrstes Weben
Nie-Wieder-Erwachens wahnlos
Hold bewußter Wunsch“!

Es folgte (aus den „Meistersängern“) das „Lied des Hanns Sachs bei der Arbeit“.*) Wir hatten nach den Orchester-Fragmenten mit einiger Sehnsucht auf dies Lied gewartet, — ist doch der Musik Wagner's das Wort ein unentbehrlicher Führer, und war doch von einem Liedchen, das der Handwerksmann bei seiner Arbeit singt, etwas anspruchlos Gemüthliches zu erwarten. Arge Täuschung! Unser guter Schuster beginnt mit einem Aufschrei über dröhnenden Posaunen-Accorden — ein Kannibale, der sich an einem zu heißgesottenen Stück Menschenfleisch das Maul verbrannt hat, könnte nicht anders componirt werden. Wir bedauerten Herrn Mayerhofer, der diese melodischen Brocken durch einen Wust lästiger Instrumentirung unversehrt durchzutragen hatte. Daß Wagner keinen Humor hat, schien uns von einem Componisten von vorneherein wahrscheinlich, als dessen Lebenselement wir bisher das Pathos und meist das trockenste Pathos kannten. Das „Schusterlied“ und die Ouverture zu den „Meistersängern“ läßt über diesen Mangel kaum mehr einen Zweifel übrig. Dieses schwerfällige Spectakelstück die Ouverture zu einer komischen Oper? Manche unerquickliche Compositionen, besonders der weimar'schen Schule, nöthigen wenigstens zu der bedingten Anerkennung, sie seien in ihrer Art „geistreich“ und „interessant“. Kann aber irgend ein Mensch von gesunden Sinnen Wagner's „Meistersänger“-

*) Die erste Strophe dieses schönen Liedes lautet:
„Jerum, Jerum! Halla halla he!
Oho! Trallalei! o he!
Als Eva aus dem Paradies
Von Gott dem Herrn verstoßen,
Gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
An ihrem Fuß, dem bloßen.
Das jammerte den Herrn,
Ihr Füßchen hatt' er gern;
Und seinem Engel rief er zu:
Da, mach' der armen Sünderin Schuh,
Und da der Adam, wie ich seh',
An Steinen dort sich stößt die Zeh',
Daß recht fortan
Er wandern kann,
So miß' dem auch Stiefeln an“!

Ouverture auch nur dieses Lob spenden; kann er so unverblümt Häßliches und sich selbst Widersprechendes noch geistreich oder interessant finden?*)

Der Concertgeber, Herr Tausig, stand neben R. Wagner, natürlich etwas im Hintergrund; uns war sein Erscheinen jedesmal ein Labsal. Die Virtuosität dieses jungen Pianisten dürfte gegenwärtig kaum irgendwo ihresgleichen haben, sie ist nach jeder Richtung hin staunenswürdig. Das Ueberreizte und unschön Heftige seines Vortrages, das uns früher Tausig's Virtuosität verleidet hat, scheint sich jetzt wohlthuend gemildert zu haben, wenigstens erschien in den weiten Räumen des Redoutensaales sein Anschlag nicht zu gewaltsam. Wir würden uns herzlich freuen, wenn dies ungewöhnliche Talent wirklich in das Stadium der Abklärung und schönen Reife getreten wäre. Die Compositionen, die Herr Tausig vortrug, waren Lißt's Es-dur-Concert Nr. 1 und dessen Capriccio über „die Ruinen von Athen", Stücke, in denen bei großer Bizarrerie und Aeußerlichkeit doch viel Geist steckt. Wenn nichts anders, so bleiben sie merkwürdige Monumente für die Höhe der Claviervirtuosität in unserer Zeit.

Nach den Wagner'schen Stücken genossen wir mit doppelter Freude eine neue Composition von Brahms, welche am selben Tag in Hellmesberger's Quartett-Soirée vorgeführt wurde. Es ist dies ein Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells (B-dur op. 18). Wir zählen diese Composition nicht nur zu den besten von Brahms, sondern überhaupt zu dem Schönsten, was die neuere Kammermusik hervorgebracht hat. Namentlich der erste Satz ist von ursprünglichster Frische der Erfindung, von Anfang bis zu Ende melodiös, durchsichtig, meisterhaft in Form und Ausführung. Das ganze Sextett ist einfach und anmuthig gehalten, in jener klaren, leichtbewegten, innerlich glücklichsten Stimmung, welche so gewinnend aus Brahms' D-dur-Serenade klingt. Solche Compositionen sind in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit eigentlich die beste Kritik und Replik auf die Großthaten der Zukunftsmusik. Brahms ist eben durch und durch Musiker, während man von Wagner oder Lißt sagen könnte, was Plutarch von Damon, dem Musiklehrer des Perikles, berichtet: „Er war ein Sophist ersten Rangs, und scheint sich hinter den Namen der Musik versteckt zu haben".

---

*) Wie den Instrumentalstücken aus „Tristan", so war auch der Ouverture zu den „Meistersängern" ein vollständiges Programm beigegeben. In letzterer sollen wir nicht nur alles Erdenkliche sehen, was die Leute thun, sondern auch was sie tragen, z. B. „die Leges tabulaturae", „das Banner mit dem Bildniß des harfespielenden Königs David" ꝛc. Und doch findet R. Wagner, der vor Lißt's Symphonien in den Programm-Musiken (auch in Berlioz' „Romeo") „eine höchst unerquickliche Erscheinung" sah, es „drollig", wenn er selbst „gerade mit unter die Programm-Musiker gezählt und mit ihnen in Einen Topf geworfen wird". — (R. Wagner's Brief über Lißt's symphonische Dichtungen. Leipzig 1857. — S. 24.)

Kammermusik.

Die musikalische Woche glich einem blühenden Mai der Kammermusik. Da gab es vorerst eine neue Blume aus den überquellend üppigen Beeten Franz Schubert's; ein Quartett in G-moll. Es stammt aus früher Jünglingszeit, ein Werk weder tief noch allzu reich, aber liebenswürdig durch seine Frische und unbedingte Lust an der Musik. Aus Einem Guß strömt es dahin, und muß das wohl, denn vor dem ersten Tact der Original-Partitur lesen wir von Schubert's Hand das Datum: 25. März 1815, und nach dem letzten, als Tag der Beendigung: 1. April 1815.

Das Quartett liegt noch beträchtlich weit ab von der krystallenen Wundergrotte der Romantik, die Schubert uns später aufschloß. Nichts von märchenhaftem Dämmerschein, oder tiefverschwiegener Nacht; kein wildrauschender Tannenwald, kein majestätischer Fels, über den silbern das Mondlicht fließt. Das C-moll-Quartett gleicht einem kleinen Hausgärtchen, in welchem einige gute Freunde behaglich lustwandeln und — von Haydn sprechen. Denn Vater Haydn steckt jedenfalls darin: sein ist die ungetrübte Klarheit der Stimmung, sein die reinliche Führung und die knappe, tadellose Symmetrie. Keines der vier Hauptthemen, das nicht von Haydn sein könnte. Im Verlauf freilich zuckt manches Licht auf, das uns den spätern Schubert gleichsam von ferne zeigt, so das anhaltende Tremolo der drei tieferen Geigen, womit der zweite Theil des ersten Satzes anhebt, ein hübscher, fast dramatischer Effect, den freilich die Wächter des strengen Quartettstyls nicht für hoffähig anerkennen dürften. Zu tieferem Ernst faßt sich die Musik nirgends zusammen, kein Zweifel, kein Schmerz, keine Sehnsucht wird laut, es geht alles in Einer unbarmherzigen Heiterkeit fort.

Die Hellmesberger'sche Gesellschaft, der wir die musterhafte Vorführung des Schubert'schen Quartetts verdanken, brachte noch eine andere Neuigkeit aus vergangener Zeit: eine Sonate für Geige und Clavier von Phil. Emanuel Bach. Hellmesberger spielte sie überaus reizend mit Brahms, der das Stück nebst anderen Manuscripten Emanuels in dessen letzter Residenz, Hamburg, aufgefunden hatte. Jedes neue Werk Emanuel Bach's spricht mit neuer Beredsamkeit dessen culturhistorische Stellung aus: sein Styl war der Eisstoß in der Geschichte der neueren Musik. Von den majestätischen, aber starren Gebilden Sebastian Bach's führt er leicht und rasch zu dem Frühling Haydn's. Merkwürdig ist trotzdem der eigenthümliche Zug in Emanuel Bach's Musik, der manchmal in weitem Bogen über Haydn und Mozart hinaus auf Beethoven deutet. Dieser Zug, der allerdings bei seinem genialeren Bruder Friedemann noch bedeutender hervortritt, wird dem aufmerksamen Hörer vornehmlich in dem zarten, geistreichen Adagio der „Sonate" aufgefallen sein.

Virtuosenconcerte.

Am Sonntag Abends gaben der Violinspieler Laub und der Pianist Jaell gemeinschaftlich ihr erstes Concert im Musikvereinssaale. Gemeinsame Concertreisen zweier ebenbürtiger Künstler sind eine Gepflogenheit aus neuester Zeit, und wie uns däucht, eine recht zweckmäßige. Der zwischen beide Künstler „getheilte“ Erfolg ist zwar kein „doppelter“, aber die getheilten Auslagen sind jedenfalls halbe. Praktisch empfiehlt sich die Erwägung, daß ein concertmüdes Publicum zahlreicher und häufiger zu solchen gemeinsamen Productionen sich einfindet, als zu Solo-Concerten eines Virtuosen. Auch der künstlerische Gehalt solcher Concerte wird in der Regel schwerer wiegen. An die Stelle der gewöhnlich wahllos zusammengerafften „Zwischennummern“ treten vollwichtigere Productionen, und das wohlvorbereitete Zusammenspiel beider Künstler gibt ihren Leistungen neuen Reiz, ihrem Repertoire erwünschte Bereicherung. Diesmal hatte jeder der beiden Künstler noch vollauf mit sich selbst zu thun. Herr Laub nimmt unter den Violin-Virtuosen der Gegenwart eine der allerersten Stellen ein. Sein Ton dürfte an markiger Kraft und Energie jenen Joachim's noch übertreffen. Sein Vortrag ist überall der des gediegenen Musikers, er kann kaum sicherer, correcter, feuriger gedacht werden, wenn auch oft feiner, poetischer. So erreichte er in dem Adagio des Beethoven'schen Concertes nicht den aus unserer Erinnerung unauslöschlichen Vortrag Joachim's. Trefflich war das Finale, auch der erste Satz ließ nichts zu wünschen übrig, außer etwa eine etwas anspruchslosere und das mehrstimmige Spiel weniger auf die Spitze treibende Cadenz. Wahrhaft blendende Virtuosität entwickelte Laub in seinem „Rondo giocoso“. Dieser ganz unvergleichliche Triller, diese Sicherheit und Reinheit im Staccato und den Arpeggien, im Flageolet und mehrstimmigen Spiel, waren, einzeln betrachtet, ebenso bewunderungswürdig, als die ungeschwächt ausdauernde Kraft, mit der Laub das ganze Stück zu Ende führte. Das zweite gesangvolle Thema des Rondo spielte Laub einmal in Octaven so rein und sicher, wie auf dem Clavier. Die Composition selbst ist ein wirksames Bravourstück, nicht ohne interessante Einzelnheiten und gut instrumentirt. Laub's Erfolg war ein vollständiger. Herr Jaell wurde von dem Publicum nicht minder ausgezeichnet. Wir kennen bereits die einschmeichelnden Vorzüge dieses Virtuosen. Ein köstlicher Anschlag, sammtweich und dennoch von kräftiger Fülle, in den Tutti mit Leichtigkeit das Orchester beherrschend, eine nach allen Seiten ausgebildete, glänzend ausgefeilte Technik, die die Passagen perlengleich hinstreut und im Triller culminirt. Vor allem ist Herr Jaell Salonspieler im besten, nämlich jenem Sinn des Wortes, der die musikalische Bildung und das Verständniß höherer künstlerischer Sphären nicht ausschließt. Soweit man mit dem Geschmack ausreicht, weiß Jaell auch classischen Compositionen gerecht zu werden. Allein seine Natur gehört zu jenen weiblich anschmiegenden,

die sich gerne in kleinen Formen, im Kreise des Zierlichen und Anmuthigen bewegen, dem Großen, Leidenschaftlichen lieber aus dem Wege bleibend.

Die Herren Laub und Jaell begannen ihr „Abschiedsconcert" gemeinschaftlich mit der virtuosen Durchführung der (Kreutzer'schen) A-dur-Sonate von Beethoven. Hierauf spielte Jaell Schumann's Fis-moll-Sonate (op. 11), ein Stück Jugendleben des Componisten, voll süßer Träumerei, stürmischer Leidenschaft und keckem, lebensfrohem Humor. Auch die Verehrer Jaell's wissen, daß seine Vorzüge nicht nach der Richtung gravitiren, in welcher Schumann's Musik sich bewegt. Insbesondere sind es die Jugendwerke Schumann's, die in ihrer genialen, launenvollen Subjectivität, ihrem sprunghaften Wechsel von schmerzlicher Empfindung und keckem Humor, nur von einer geistesverwandten Natur unabgeschwächt reproducirt werden können. Etwas vom Schumann'schen Dämon, sei's auch nur von seinem guten, muß im Spieler stecken. Herrn Jaell's gefälliges, heiteres, elastisches Naturell ist dem Schumann'schen beinahe entgegengesetzt; unser Virtuose hat zu lange in den Salons geglänzt, um allzugern dem schweigsamen Schumann über Klippen und Abgründe nachzustürzen. So hat uns denn die Fis-moll-Sonate — sie ist uns aus Jugendtagen sehr ans Herz gewachsen — diesmal ziemlich unbewegt gelassen; es klang alles so begütigt und abgewaschen. Herr Jaell war nicht leichtfertig an die Aufgabe gegangen, man hörte jedem Tact die sorgsamste Vorbereitung an. Allein in solchen Regionen wird eben allzu fühlbar, was in niedrigeren nicht stört, daß dem Spiele des Vortragenden die Tiefe fehlt. Selbst Aeußerlichkeiten wirken da ganz eigenthümlich; sieht man Herrn Jaell über einzelnen Tönen der Melodie — er trennt sie gern, wie die italienischen Sänger — seine rundliche Hand so zierlich bäumen und wiegen, so glaubt man ihm noch weniger, was er von leidenschaftlichen Dingen spielt.

Herr Laub brachte eine Reihe glänzender Leistungen, deren bedeutendste der Vortrag der Bach'schen „Chaconne" war. Die sichere Entschiedenheit im mehrstimmigen Spiel, das Mark des Tones, die Behendigkeit der linken Hand und die Kraft der rechten wirkten hier zu mächtigstem Effect zusammen. Laub's Bogen griff aus wie ein Gewittersturm und ließ Passagen und Triller niederregnen. Unsere Wahrnehmung vom ersten Concert her, daß das Kräftige, Energische, das kühne Auflodern der Bravour Laub's glänzendste Seite bilden, neben welcher das Einfachrührende, Schwärmerisch-Innige etwas abfällt, bestätigte das letzte Concert. Der Vortrag der Elegie von Ernst ließ kalt, der Aufwand an „großem Ton" konnte nicht ersetzen, was der Empfindung an Feinheit, Beweglichkeit und Wärme abging.

Wer sich an den Concertgebereien der letzten Woche ganz besonders betheiligt hat, war das schöne Geschlecht. Kaum hatte sich der Musikvereinssaal hinter Fräulein Skiwa geschlossen, so öffnete ihn Fräulein Binder und gleich darnach Frau Marckel-Wiswe wieder, um öffentliche Kunstproben am Clavier abzulegen. In dem Concerte des letztgenannten Pianisten wirkten überdies die Fräulein Julie v. Asten und Marie Geißler am Claviere mit. Erinnern wir uns

dazu der Clavier-Production der trefflichen Bettelheim, so hätten wir ein Contingent von Clavierspielerinnen, das in jeder Beziehung hübsch genannt werden kann. An Fleiß und anspruchslosem Streben stehen unsere Pianistinnen (namentlich die dem Publicum bereits vortheilhaft bekannten) hinter ihren bärtigen Collegen gewiß nicht zurück, dennoch versetzen uns „Mädchenconcerte" meist in einige Verlegenheit. Nicht etwa die Galanterie, sondern geradezu die Gerechtigkeit erheischt hier ein anderes, milderes Maß der Beurtheilung. Die moderne Claviermusik verlangt einen Grad von physischer Kraft und Ausdauer, der einem jungen, zartgebauten Mädchen nur äußerst selten gegeben ist. Die Kritik wird sich daher meistens zufrieden geben müssen, wenn solche knospende Virtuosinnen die Wucht der Concertstücke „ihren Kräften entsprechend" bewältigen. Ein Mißgriff hingegen, den man imputiren kann, ist es, wenn Mädchen in der Wahl ihrer Vorträge auf ihre zartere Natur und geringere Kraft gar keine Rücksicht nehmen. Seit es Mode geworden — das ist das rechte Wort — in allen Concerten Bach und Schumann zu spielen, glaubt jedes halbwüchsige Mädchen, das allenfalls den kleinern Sachen Mendelsohn's und Chopin's oder einer leichteren Thalberg'schen Phantasie gewachsen ist, es müsse sich mit dem Schwierigsten aus Bach und Schumann produciren. Reicht schon die physische Kraft unserer concertirenden Rosenknospen für die Compositionen selten aus, die geistige erweist sich meist noch unzulänglicher. Wer im Leben und in der Kunst nicht schon Einiges erfahren, mit Schmerz und Mühe erfahren hat, wessen Denken und Fühlen noch harmlos wie ein Haydn'sches Rondo sich in kleinsten Kreisen dreht, der wird Schumann am besten noch einige Jahre ruhen lassen. Die künstlerische, feinverzweigte Complication des Schumann'schen Clavierstyls und die tiefaufgeregte nur im schmerzlich lächelnden Humor gemilderte Leidenschaft seiner Musik sollten allzu kleine Händchen von selbst abschrecken. Und doch pflegen unsere jungen Mädchen ihren Austritt aus der Schule und Eintritt in die Oeffentlichkeit mit diesen Wagstücken zu feiern. Nachdem kürzlich eine junge, schwache Pianistin Beethoven's Es-dur-Concert, Lißt'sche Rhapsodien u. dgl. für ihr erstes Concert gewählt hatte, folgte ihr jüngst ein ebenso zartes Schwesterchen mit Schumann's „Kreisleriana", Beethoven's Es-dur- und Chopin's F-moll-Concert (op. 21), einer der allerschwierigsten Compositionen in der modernen Clavierliteratur. Ein blutjunges Mädchen mit den Anfängen einer ganz unausgebildeten Stimme debutirte dabei mit — Schumann's „Stiller Liebe" (aus op. 35), einem Lied, das bekanntlich die nüancirteste Declamation und die tiefste Innigkeit erfordert. Wir wüßten mitunter nicht, wen wir mehr bedauern sollten, die Componisten oder ihre zarten Mörderinnen? Möchten letztere doch bedenken, daß wir sie nicht zur Selbstverleugnung, sondern im Gegentheil zum lohnendsten Egoismus auffordern, indem wir wünschen, sie möchten nur vortragen, was ihnen wirklich verständlich und sympathisch ist, und was sie vollkommen gut spielen können. Ihre wahrhaften Vorzüge, Zierlichkeit, Geläufigkeit, leichte Anmuth, können junge

Pianistinnen in Tonwerken wie die genannten entweder gar nicht oder nur in falscher Anwendung geltend machen, d. h. indem sie Größe und Leidenschaft ins Niedliche kräuseln. „Sie verzupft Alles," schrieb Mozart über die gefeierte Wiener Pianistin Fräulein Auernhammer. Der Ausdruck ist treffend und charakterisirt eine lange pianistische Nachkommenschaft der seligen Auernhammer.

Zwei neue Erscheinungen auf dem Podium des Musikvereinssaales waren die Pianisten Gustav Satter und Heinrich Ketten.

Herr Satter hat sich bekanntlich durch seine Erfolge in Amerika einen Namen gemacht. Daß er ein bedeutender Virtuose sei, bewies er nun auch sattsam vor seinen Landsleuten. Ausgiebige Kraft und zartes Geflüster stehen seinem saftigen Anschlag gleichmäßig zu Gebot; in seinem Vortrag fanden wir zwar nur schwache Spuren von Empfindung, aber ein gewisses Feuer, das muthig in's Zeug geht. In dem lebhaft rhythmisirten, gefälligen und etwas gefallsüchtigen Vortrag seiner eigenen Bravoursachen, namentlich des Walzers, erinnerte uns Herr Satter an Leopold v. Meyer. Nur war sich dieser vielgereiste Liebling der Salons in seinem Ziel und Gebahren weit klarer; er spielte keine Beethoven'schen Concerte und componirte keine Ouverturen zu deutschen Sagen. Herr Satter macht uns die Sache schon schwieriger, er trägt, vorne classisch, rückwärts modern, das musikalische Janusgesicht, mit dem unsere Virtuosen so gerne sich oder Andere täuschen. Wir halten, nach Satter's erstem Concert zu schließen, nicht den struppigen Beethovenkopf, sondern die damenbezwingende Leopoldsmiene für die echte Seite. Ob sie von Anfang an seine wahre, urwüchsige oder durch die langjährige amerikanische Campagne ihm angebildet sei, das müssen wir unentschieden lassen. Satter wäre nicht das erste hübsche Talent, das durch den Humbug der neuen Welt seiner besseren Natur entfremdet ward. Das Clavier ist für den amerikanischen Reisevirtuosen eben nur ein Ding, aus dem man Gold schlägt. Die Schnelligkeit, mit der dies in Amerika möglich, und die Marktschreierei, welche dazu nothwendig ist, pflegen tiefe Spuren in dem künstlerischen Charakter solcher Goldspieler zurückzulassen. Dem schlichten, männlichen Pathos in Beethoven's Es-dur-Concert schien Herr Satter entfremdet, so sehr er natürlich das Technische des Stückes bewältigte. In dem heftigen Abstoßen einzelner Noten, dem raschen Abreißen mancher Phrasen, in dem Ueberzuckern empfindsamer Stellen, endlich in der eingefügten Cadenz verrieth sich das eigenthümlich Hastige, Vordrängende des Virtuosenthums. Vermochten wir Herrn Satter, den Pianisten, nur auf dem Felde des Bravourstück's zu rühmen, so fällt unsere Anerkennung des Componisten Satter noch weit bedingter aus. Ein intensives, eigenthümliches oder auch nur tüchtig geschultes Talent sprach aus keiner einzigen von Satter's Compositionen. Seine Ouverture zur „Lorley" ist musivisch, formlos, schwer belastet mit Reminiscenzen, dabei mit anspruchsvoller Roheit instrumentirt. Nicht eine singende Fee, sondern eine preußische Jägermusik muß, nach Satter's Schilderung, den armen Schiffer gegen die Felswand gelockt haben.

Ein sehr talentvoller Pianist von vielleicht großer Zukunft ist der junge Heinrich Ketten aus Paris. Er verfügt über eine Kraft und Bravour, die für sein Alter und seine zarte Erscheinung erstaunlich sind. Nach dem Vortrag zweier Chopin'schen Stücke zweifeln wir nicht, daß der junge Ketten eine musikalische Natur sei, wenngleich eine noch gährende und ungleich ausgebildete. Mitunter überschätzt er seine Kraft, und macht dann allzuwenig Federlesens, wie z. B. in dem Schlußsatz von Thalberg's „Liebestrank-Phantasie", den er mit aufgehobener Dämpfung sehr couragirt und sehr unrein herunterpaukte.

Das concertirende Virtuosenthum in Wien steht wie eine verlöschende Dynastie gegenwärtig auf vier Augen: es sind die der Pianisten Ketten und Satter. Der junge Ketten gab sein zweites Concert mit recht gutem Erfolg. Einige allzu abgünstige Kritiken konnten uns nicht von der Ueberzeugung abbringen, daß dieser Knabe mehr als ein wohldressirtes Wunderkind, daß er vielmehr ein unbestreitbares musikalisches Talent sei; freilich ein unfertiges Talent, das gar sehr der Klärung, Ausbildung und einer bescheidenen Selbsterkenntniß bedarf. Das Hummel'sche Septett, das den psychologischen Horizont eines Fünfzehnjährigen nicht eben überragt, spielte Herr Ketten äußerst hübsch. Im Vortrag Chopin'scher Stücke zeigt Ketten viel Zartheit, aber ebenso viel raffinirtes, blasirtes Wesen. Möchte dies junge Talent, und sei es mit dem Opfer einer mehrjährigen Zurückgezogenheit, einer naturwüchsigen, gesunden Reife zugeführt werden, ehe es die traurigen Flecken der Frühreife aufweist.

Herr Satter ist bis zu einem vierten Concert vorgerückt. Jedesmal, während Herr Satter noch im Musikvereinssaal pianisirt, werden draußen im Corridor bereits Zettel mit der Nachricht angeschlagen, daß für sein nächstes Concert sämmtliche Cerclesitze (jetzt auch schon „die Galeriesitze") vergriffen sind! Wer die hiesigen Concertverhältnisse aus jahrelanger Beobachtung kennt, den muß dieser plötzliche Heißhunger unseres Publicums nach Clavierconcerten in bewunderndes Erstaunen versetzen. Wir bestätigen gerne, daß Herrn Satter's bisher gegebene Concerte gut besucht und beifällig aufgenommen wurden, können aber für unsern bescheidenen Theil nicht verhehlen, daß sie uns nach weiteren Fortsetzungen wenig lüstern gemacht haben. Ein durch den Titel: „Adieu, absence et retour" geradewegs zur Vergleichung mit Beethoven herausforderndes Trio, dann ein stark an Charlatanerie streifendes „Quintett in Einem Satz über ein Thema von sechs Noten" wurden selbst von dem freundlichen Publicum, welches sich an sämmtlichen Cerclesitzen des Herrn Satter „vergreift", bedenklich kühl aufgenommen. An Galopaden aber und Walzern, mögen sie auch mit der stürmischen Bravour Herrn Satter's gespielt werden, hat man sich bald satt gehört.

1864.

Seb. Bach's „Johannes-Passion" und „Weihnachtsoratorium".
Mendelssohn's Musik zu „Antigone".
Männergesangverein. (Herbeck's Repertoire. „Das Glück von Edenhall" von Schumann. Studentenchor von Berlioz. „Das Liebesmal der Apostel" von Richard Wagner. Chor von Fr. Schubert.)
Orchester-Concerte: Fr. Lachner's Suite in E-moll.
Berlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini".
Trauerspiel-Ouverture von W. Bargiel.
Chor von Schumann.
Beethoven's Achte Symphonie.
Schumann's Ouverture zu „Julius Cäsar".
Beethoven's Tripelconcert in C-dur.
Virtuosen: Karl Tausig. Franz Bendel. Ernst Pauer. Julius Epstein. Josef Dersffel. J. Dubez.
Alois Ander (Nekrolog).

Die „Johannäische Passionsmusik" und das „Weihnachtsoratorium" von Seb. Bach.

Bach's Johannäische Passionsmusik ist der (unserem Publicum durch wiederholte Aufführungen bekannten) Matthäus-Passion, nach Inhalt, Disposition und Behandlungsweise vollständig analog. Im gleichen Wechsel epischer, lyrischer und dramatischer Momente wird die Leidensgeschichte Jesu vom Evangelisten erzählt, von den biblischen Personen handelnd dargestellt, von der idealen Gemeinde theilnahmsvoll betrachtet. Die vielfach verbreitete Ansicht, welche Bach's Johannes-Passion im Vergleich mit der Matthäischen ein schwächeres Werk nennt, vermögen wir nicht zu theilen. Die Johannes-Passion bewegt sich nicht in so grandiosen Dimensionen, arbeitet nicht mit so gewaltigen Mitteln wie die Matthäische, allein an innerer Kraft und Ursprünglichkeit, an Reichthum der musikalischen Phantasie, an Tiefe der religiösen Empfindung, selbst an dramatischer Lebendigkeit steht sie ihr um keines Haares Breite nach. Man kann zugestehen, daß polyphone Pracht- und Riesenbauten wie die dreichörige Einleitung der Matthäus-Passion und ihr Chor „Sind Donner und Blitze" keine gleich gewaltigen Seitenstücke in der Johannes-Passion finden; dafür scheint uns durch die Johannes-Passion ein eigenthümlicher Zug von Milde, Weichheit und echt menschlicher Schönheit zu gehen, der an die Gestalt des Lieblingsjüngers Christi mahnt. Die nach größter Bestimmtheit ringenden, bis zur Unruhe ausdrucksvollen Recitative sind jenen der Matthäus-Passion ganz homogen; einige Wendungen, welche dies Streben bis zum Wagstück steigern, versöhnen durch die rührende Naivetät der Eingebung, wie die Stelle des Evangelisten „Er ging hinaus und weinte", und die andere (schon leise an den Barockstyl streifende) „und geißelte ihn". Die Chorale mit ihrem tiefen, gesättigten Ausdruck schlichter Frömmigkeit bilden einen wunderbar wirksamen Gegensatz zu den kurzen, dramatischen Chören, welche hier wie in der Matthäus-Passion die zündendsten Momente der ganzen Composition sind. Wie ungesucht und schlagend ist diese Dramatik in den Rufen des Volkes: „Jesum von Nazareth!" „Bist Du nicht der Jünger Einer?" „Weg, weg mit dem!" u. a. Die größeren ausgeführten Chöre athmen theils

erhabene Pracht, wie der Einleitungschor in G-moll, theils rührendste Trauer, wie der Klaggesang „Ruhet wohl!“

Die Arien, im großen und ganzen genommen, stehen insofern hinter den Recitativen und Chören zurück, als sich in ihnen fürs erste manches Typisch-Conventionelle eines Musikstyls fühlbar macht, der nicht mehr der unsrige ist, fürs zweite das Fremdartige der Bach'schen Instrumentirung sich eben nur in den Arien uns aufdrängt. Die (wenn wir nicht irren, Mosevius gehörige) feine Bemerkung, daß Bach's Instrumentation eigentlich nur eine aufs Orchester übertragene Orgel-Registrirung sei, tritt dem Hörer in ihrer ganzen Wahrheit entgegen. Die Begleitung der Arien, in der Farbe bis zur Dürftigkeit einfach, in der Zeichnung bis zur Ueberladung verziert, erscheint mitunter für unsere musikalischen Gewöhnungen sonderbar genug. Die meisten dieser Arien sind eigentlich Terzette, in welchen der Singstimme und den Instrumenten ein gleiches Theil an dem contrapunktischen Gewebe zugemessen ist; unter der Singstimme bewegt sich unabhängig der Contrabaß, über der Singstimme ebenso unabhängig eine Flöte, Oboe oder Violine. So mögen dem mit Bach noch unvertrauten Hörer die Sopran-Arie in B: „Ich folge dir!“ oder die Tenor-Arie in Es den Eindruck eines Flöten- oder Violin-Präludiums mit unterlegter Menschenstimme machen. Nach etwas vertrauterem Umgang findet man den eigenthümlichen Reiz, theils den feinsinnlichen des Klanges, theils den geistigen einer zwar typisch gefesselten, aber doch wahrhaft naiven Empfindung heraus. Ruhiger und voller in der Begleitung, dabei von entzückender Innigkeit des Ausdrucks, ist die Baß-Arie: „Betrachte, meine Seele“ (mit obligater Laute), das recitativisch schildernde Tenor-Arioso: „Mein Herz“, endlich die mit einem Choral zu imposantem Bau zusammengefügte Baß-Arie in D: „Mein theurer Heiland“.

Die Aufführung der Johannes-Passion verdient das höchste Lob; Herr Hofcapellmeister Herbeck darf sie zu seinen verdienstlichsten und gelungensten Thaten zählen. Vor allem entzückte der schöne, reine, feinabgestumpfte Vortrag der Chorale. Es ist für die Aufnahme Bach'scher Compositionen überaus wichtig, daß sie dem Publicum von Seiten ihrer Klangschönheit so vollendet als möglich dargebracht werden, daß über dem geistigen Verständniß nicht der sinnliche Reiz vernachlässigt bleibe. In dieser Beziehung hat der Vortrag der Chöre durch den „Singverein“, sehr Erhebliches für die reine und große Wirkung gethan, welche die „Passionsmusik“ auf die ganze Versammlung hervorbrachte.

Die Aufführung des Bach'schen Weihnachts-Oratoriums geschah durch die Wiener Sing-Akademie, unter der Leitung des Herrn Joh. Brahms. Gegen die Gesellschaft der Musikfreunde stand sie schon durch die Wahl der Composition etwas im Nachtheil. So reich auch das „Weihnachts-Oratorium“ an musikalischen Schönheiten vom ersten Rang ist, den einheitlichen, unmittelbar zündenden Eindruck der Johannes- oder Matthäus-Passion vermag es nicht hervorzubringen. Das sogenannte „Weihnachts-Oratorium“ (1734 componirt und

seit Bach's Tod zum erstenmal wieder aufgeführt in Breslau 1844) ist eine Folge von sechs Cantaten, deren jede einem bestimmten Feiertag, von Weihnachten bis zum heiligen Dreikönig-Tag gewidmet ist. Wenn W. Rust in seiner Vorrede zur Ausgabe der „Bach-Gesellschaft“ dies Hexameron ein „geistlich-lyrisches Drama im wirklichen Sinne des Wortes“ nennt, so hat er nur insofern Recht, als die in Recitativen vorgetragene, verbindende Handlung (nach den Evangelisten Lucas, cap. 2. V. 1—21 und Matthäus cap. 2. V. 1—12) erst im 6. Theil zum völligen Abschluß kommt. Der stoffliche Zusammenhang der sechs Cantaten ist aber ein so lockerer, daß bei der hiesigen Aufführung, wie auch anderwärts, zwei davon ohne Nachtheil für das Verständniß ganz weggelassen wurden, ein Beweis, daß der Begriff des Dramas, wie er noch auf die Passions-Musiken paßt, hier nicht mehr Anwendung findet. Wichtiger noch ist der Umstand, daß im „Weihnachts-Oratorium“ das dramatische Element gegen das epische und lyrische geradezu verschwindet. Es fehlen hier die leidenschaftbewegten, dramatischen Chöre, welche dort wie tiefe Schlagschatten wirken; das Weihnachts-Oratorium bietet uns zu viel Licht ohne Schatten. Die Einheit der Stimmung ist allerdings durch alle sechs Cantaten durch den Stoff gegeben und in der Musik festgehalten; diese Stimmung ist mit Einem Wort: Weihnachtsfreude — die geistliche natürlich erlösungsfroher Seelen, nicht die weltliche rothwangiger Kinder. In einzelnen von den Arien und Duetten, noch mehr in den Chören ist diese Stimmung schwungvoll und freudig ausgedrückt, wie schon die drei Trompeten, welche die wichtigsten Chöre schmetternd einleiten und figurirend begleiten, dem Ganzen eine festliche Färbung geben. Im Verlaufe wird dies Festsitzen auf einem so engbegrenzten lyrischen Felde etwas monoton. Dazu kommt noch, daß durch den süßlich pietistischen Text etwas Weiches und Spielseliges in die ganze Betrachtung kommt, das unserm Gefühle widerstrebt. Dies ewige Seufzen und Schmachten nach dem „himmlischen Bräutigam“, dies liebängelnde Hätscheln des „süßen Schatzes“ von Anfang bis zu Ende macht es etwas sauer, uns der Musik mit ganzer lebhafter Empfindung hinzugeben*). Der Heiland hatte damals in

*) Wir greifen beispielsweise folgende Texte heraus:

Sopran-Arie: „Nun wird mein liebster Bräutigam, zum Trost, zum Heil der Erden, Einmal geboren werden. Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben, Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu seh'n!“

Chor: „Ach, mein herzliches Jesulein! Mach dir ein sanftes Bettelein, Zu ruhen in meines Herzens Schrein!“

Arie: „Immanuel, o süßes Wort; Mein Jesus heißt mein Ziel, Mein Jesus heißt mein Leben, Mein Jesus hat sich mir ergeben, Mein Jesus soll mir immerfort, Vor meinen Augen schweben; Mein Jesus heißet meine Lust, Mein Jesus labet Herz und Brust. Jesu du mein liebstes Leben, Meiner Seele Bräutigam, Der du dich für mich gegeben, an den bittern Kreuzesstamm“!

Deutschland einen erbärmlichen poetischen Hofstaat. So unermeßlich sich auch Bach's Musik über seinen Text stellt, so übte dieser doch insofern einen Einfluß auf jene, daß Bach rein geistliche Dinge und religiöse Empfindungen mitunter in zierlichen und fröhlichen Weisen besingt, die unsere angeblich so frivole Zeit als dem Gegenstand nicht ganz angemessen empfindet. Daß aus den Arien und Duetten, sogar aus einem und dem andern Chore des Weihnachts-Oratoriums nicht jene gesammelte tiefe Empfindung spricht, wie aus den zwei Passions-Musiken, daß mitunter etwas Aeußerliches, ja „à-la-Modisches", wie man damals sagte, sich fühlbar macht, dürfte der unbefangene Hörer ohneweiters gewahr werden; eine merkwürdige historische Entdeckung gibt uns überdies einigen Aufschluß dazu. Es ist nämlich nachgewiesen, daß der größte Theil des Weihnachts-Oratoriums (außer den Choralen und Recitativen fast Alles) aus weltlichen Gelegenheits-Musiken von Bach stammt, und von ihm später dem geistlichen Text entweder ganz unverändert, oder mit unwesentlichen Aenderungen, z. B. der Tonart, angepaßt worden ist. (Vergleiche Bach's Werke. Leipziger Bach-Gesellschaft, 5. Jahrgang, 2. Lieferung.) Nicht weniger als 16 Nummern des Weihnachts-Oratoriums sind theils dem „Dramma per musica", das Bach 1733 „der Königin zu Ehren" componirte, theils dem Drama „Die Wahl des Herkules" (zu Ehren des Erbprinzen von Sachsen, 1733), theils einer „Gratulations-Cantate zur Ankunft des Königs" entnommen. Die beiden erstgenannten weltlichen Gelegenheits-Cantaten sind beinahe vollständig in dem „Weihnachts-Oratorium" aufgegangen. Dieser Vorgang scheint sehr geeignet, zwei Wahrheiten, welche von der apologetischen Kritik gern ignorirt werden, in helleres Licht zu setzen. Einmal, daß der musikalische Ausdruck, die „psychologische" Fähigkeit und Ausbildung der Musik, zu Bach's Zeit auf einer verhältnißmäßig tiefen Stufe der Entwicklung stand, weil so ohneweiters Liebeslieder der Omphale, und Huldigungschöre der artigen sächsischen Unterthanen sich in geistlichen Werken unterbringen ließen; sodann, daß in Bach der praktische Musiker doch nicht völlig von dem strenggläubigen Christen verschlungen war, vielmehr jener sich aus Unterschiebungen weltlicher Musiken unter geistliche Texte kein Gewissen machte, wenn ihm deren allgemeiner Charakter dazu passend erschien, und ihm um eine musikalisch werthvolle Gelegenheits-Composition leid war. Bach hat derlei Entlehnungen und Uebertra-

---

Recitativ: „Genug, mein Schatz geht nicht von mir, Er bleibet da bei mir. Ich will ihn auch nicht von mir lassen; Sein Arm wird mich aus Lieb', mit sanftmuthvollem Trieb, Mit größter Zärtlichkeit umfassen; Er soll mein Bräutigam verbleiben, Ich will ihm Herz und Brust verschreiben! u. s. w. u. s. w."

Wie wohlthuend wirkt nach solchen Versen jedesmal das schlichte, sinnvolle Bibelwort, die Erzählung des Evangelisten! Es ist, als ließe man frische Morgenluft in eine dumpfe überheizte Stube dringen.

gungen allerdings nicht so häufig und so rücksichtslos vorgenommen, wie Händel; allein vorgenommen hat er sie doch, und in unserm „Weihnachts-Oratorium“ sogar in großem Styl.

Mendelssohn's Musik zu „Antigone.“

Der akademische Gesangverein führte Sonntags im Redoutensaal die Mendelssohn'schen Chöre zur „Antigone“ des Sophokles auf — eine Aufgabe, die nicht blos durch ihren künstlerischen Gehalt, sondern ganz vorzüglich auch durch ihren philologischen alten Adel sich für einen Universitätschor specifisch eignet. In der Composition der Sophokleischen Chorstrophen hat Mendelssohn ein Unicum geliefert, das mit dem Gehalt des vollwichtigen Kunstwerks den Charakter eines Kunststücks vereinigt. Als der verstorbene König von Preußen in seiner Passion für ästhetische Leckerbissen Sophokles' „Antigone“ und „Oedipus“ auf's Theater gebracht, und die Chöre im Geiste der griechischen Kunstanschauung und der griechischen Bühne componirt haben wollte, da war offenbar in der ganzen musikalischen Welt kein Componist als Mendelssohn, an den man denken konnte. Kein zweiter verband mit einer glänzenden musikalischen Begabung die classische Bildung, ja die philologische Kenntniß, die hiezu erforderlich schien. In dem feinen, geistreichen Anschmiegen an einen gegebenen Stoff stand Mendelssohn stets obenan, und wenn er die römischen und griechischen Dichter in der Ursprache las, werden ihm wenige Componisten Gesellschaft geleistet haben. Bei Mendelssohn stand die harmonische, allseitig reiche Bildung im Gleichgewicht mit seinem musikalischen Schaffen; seine specielle Kunst, die Musik, war gleichsam nur die Spitze, die feinste Blüthe einer umfassenden und durchgebildeten Natur. So offenbart sie sich am entschiedensten in den griechischen Chören. Die Berliner Bühne machte eben (zu Anfang der Vierzigerjahre) den Versuch, den Haideboden, auf dem Hirsemenzel-Raupach unbeschränkt herrschte, zu einem poetischen Park umzuschaffen. Sie flüchtete in die wesenlose Phantastik Tieck'scher Märchen, und griff endlich jahrhunderte weit zu Racine's „Athalie“, ja sogar zu Aeschylus und Sophokles zurück. Während man die historische Tragödie — die einzige Richtung, nach der sich das höhere Drama weiter entwickeln kann und wirklich sich zu entwickeln strebte — durch die kleinlichsten Rücksichten verrammelte, wollte man ein längst Historisch-gewordenes wieder zum Leben erwecken. Anregend und genußreich für einen kleinen, auserwählten Kreis von Gebildeten konnte für die Gesammtheit jene Erweckung doch nur ein kurzes Scheinleben sein. Als merkwürdigstes und bleibendes Resultat jener Berliner Aufführungen des „Oedipus“ und der „Antigone“ müssen wir Mendelssohn's Composition der Chöre ansehen. Ursprünglich für die wirkliche Bühnenaufführung componirt, hatte Mendelssohn's Musik nur eine nebensächliche Bedeutung; sie sollte in ungefährer Anlehnung an altgriechische Traditionen die

theatralische Wiederbelebung des Sophokles möglich machen. Dies Verhältniß der Chöre zur Tragödie hat sich gegenwärtig umgekehrt. Man wurde von der Mißlichkeit der Aufführung antiker Tragödien auf unseren Bühnen überzeugt, und sucht nunmehr den musikalischen Genuß der Mendelssohn'schen Chöre daraus zu retten. Diese werden jetzt selbständig und als Hauptsache aufgeführt, während ein „verbindendes Gedicht" an die Stelle der Tragödie tritt, das Verständniß nothdürftig zusammenzuhalten.

Mendelssohn's Chöre zu den Tragödien des Sophokles sind vielleicht das leuchtendste Beispiel, was für Aufgaben ein durch Tiefe und allseitige Bildung befruchteter musikalischer Geist vollbringen könne. Allein der Charakter der Aufgabe, des Problems (im Gegensatz zu vollständig freier, aus dem Innersten strömender Schöpfung) war daraus nicht zu tilgen. Wo immer der Componist seine Aufgabe erfaßte, stieß er auf einen Widerstreit zwischen den Bedingungen des antiken Dramas und der modernen Musik. Diese wirkt nur in selbständiger, freier Entfaltung, jenes erheischt ein sklavisches Unterordnen der Musik unter die Declamation. Sollen die Worte des Chors in ihrer vollen Gedankenwucht wirken, ja überhaupt von der Bühne herab deutlich vernommen werden, so muß die Musik, auf die Schönheit ihrer eigenen Architektonik und Farbe verzichtend, langsam, eintönig und äußerst schwach begleitet (Flöten und Harfen nach antikem Vorbild) einherschreiten. Damit würde die musikalische Bedeutung der Chöre auf Null herabsinken. Eine solche Verleugnung kann man der modernen Musik, kann man einem ihrer größten Meister kaum auferlegen wollen; ein fortwährendes künstliches, ja künstelndes Vermitteln und Nachgeben wird demnach zur Norm. Mendelssohn hat durch bewunderungswürdige Mäßigung des musikalischen Elements und geistolle Anempfindung griechischer Kunstweise dies ungewöhnliche Problem gelöst. Die Schwierigkeit, der antiken Chorstrophe mit ihrem wechselvollen, complicirten Versmaß und ihrem beiwörterthürmenden Satzbau ein musikalisches Kleid anzupassen, streift in der „Antigone" wie im „Oedipus" mitunter ans Unüberwindliche. Der Accent des musikalischen Abschnitts zerreißt oft den grammatisch und logisch zusammengehörigen Satz in zwei gegensätzliche Hälften, und umgekehrt. Beinahe jeder der Chöre bietet Beispiele dieses Kampfes zwischen declamatorischer und musikalischer Rhythmik. Mit dieser äußern, sprachlichen Schwierigkeit verbindet sich die innere, die in dem überwiegend reflectirenden, Mäßigung und Weisheit lehrenden Inhalt der Chöre liegt. Wo der Chor sich ausnahmsweise zu großartigerer leidenschaftlicher Bewegung erhebt, da steigert sich auch Mendelssohn's Musik zu selbständiger Wirksamkeit, zu voller Pracht. So vor allem in dem Bacchuschor, dessen musikalischer Haupteffect allerdings in dem von Mendelssohn eigenmächtig wiederholten Aufruf: „Hör' uns!" liegt, nebenbei eine merkwürdige Vorausnahme des „Hör' uns!" der Baalspriester im „Elias".

Daß man eine Composition wie diese „Antigone" contre-coeur blos auf Allerhöchsten Befehl hervorbringen könne, wäre eine lächerliche Ansicht. Wer die tiefe,

innere Betheiligung, ja Begeisterung Mendelssohn's an dieser Arbeit nicht aus ihr selbst erkennt, den werden dessen nachgelassene Briefe belehren. Die Idee ging allerdings vom König aus; Mendelssohn wollte sich „anfänglich auf die Sache gar nicht einlassen; aber (so schreibt er an F. David) das Stück mit seiner außerordentlichen Schönheit und Herrlichkeit trieb mir alles Andere aus dem Kopf." An den spätern „Oedipos auf Kolonos" scheint er schon mit geringerer Wärme gegangen zu sein; und als der König gar ein drittes Werk dieser Art, die Composition der Eumeniden des Aeschylos, von Mendelssohn verlangte, lehnte dieser entschieden ab. Daß diese Ablehnung ihren Grund wirklich nur in der „sehr schweren, vielleicht unausführbaren" musikalischen Behandlung dieser Chöre hatte, fällt uns zu glauben schwer; wir können in den hochdramatischen Strophen des Aeschylos für den Mann keine übermäßige Schwierigkeit erblicken, der die „Antigone" und den „Oedipos" bewältigte. Wahrscheinlicher bedünkt uns, daß Mendelssohn, nachdem er zwei griechische Probleme so glänzend gelöst hatte, eben den Zug des Problematischen in solchen Wiederbelebungen deutlicher empfand und das Unfruchtbare einer Liebhaberei einsah, welche sich darauf steifte, ein geistvolles anregendes Experiment zu einer consequenten Richtung auszudehnen. Er mochte fühlen, daß diese griechischen „Erweckungen" doch nur den Genuß einer kleinen poetischen und philologischen Aristokratie, aber niemals das echte, verständnißinnige Entzücken des ganzen Volkes bilden können*). Und für letzteres hatte Mendelssohn noch vollauf zu schaffen. Er war es satt, den musikalischen Hofgriechen des geistreichen Königs abzugeben, und schrieb — den „Elias".

---

*) Wir möchten wissen, ob die Verfechter der gegentheiligen Meinung aufrichtig glauben, daß ein großes Publicum, oder auch nur eine Hälfte desselben, bei Versen wie folgende (wir wählen sie auf's Gerathewohl und aus der berühmten Donner'schen Uebersetzung) etwas sich zu denken oder etwas zu empfinden vermöge:

An der kyanischen Fluth des verschwisterten Meeres hin
Dehnt sich Bosporos Strand und der thrakische
Salmydessos, wo Ares, im Land waltend als Gott an Phineus' zwei Söhnen
Schaute die grause Wunde,
Nachdem die ruchlose Göttin blendend
Der Augen Sterne beiden — nicht mit dem Speere, nein,
Ergrimmt ausstach mit blut'gen Händen,
Mit ihres Webschiffes scharfen Spitzen.
Und es vergingen im Leiden die Elenden über ihr Elend,
Weinend, entsprossen dem Unglücksbund
Der Mutter, die doch an dem uralten Geblüt
Des Erechteus Theil hatte;
Und bei den väterlichen Sturmwinden aufwuchs in fernen Grotten
Die Roß' ereilende Boread' auf steilen Höh'n,
Ein Gottkind. Doch auch sie bestürmte die Macht.
Der uralten Moira, Tochter! u. s. w.

Concert des Wiener Männergesangs-Vereins.

Als eines der gewichtigsten Verdienste Herrn Herbeck's betrachten wir seinen Einfluß auf das Repertoire des mehrstimmigen Männergesangs. Diese Gattung, siegreich durch die üppige, wenngleich monotone Schönheit des sinnlichen Klanges, ist ihrer Natur nach auf ein kleines Gebiet beschränkt, ein Gebiet überdies, das nicht auf der Hochebene der Kunst sondern am Abhang derselben sich ausdehnt, wo die lustigen Brüder wohnen. So lange der Männergesang irgendwo im Glanz der Neuheit auftritt, übt er — ganz abgesehen von seiner geselligen Anziehungskraft — auch auf das eigentliche Concert-Publicum einen eigenthümlichen Zauber. Man glaubt, sich an dem reinen, scharfen Zusammenklang frischer Männerstimmen nicht satthören zu können, und gibt sich mit der Dutzendwaare von Liebes-, Trink-, Vaterlands- und Scherzliedern gern zufrieden. So war es in Wien in den Vierziger-Jahren und darüber hinaus. Später machte sich allmälig das Enge und Dürftige dieses Genres noch fühlbarer, als man anfangs glauben mochte, und selbst die virtuoseste Ausführung will nicht mehr recht über die Spärlichkeit des geistigen Gehalts hinweghelfen. Nach einer Periode allgemeiner Schwärmerei tritt diese Ernüchterung allenthalben zu Tage, und der Rückschlag trifft mitunter so weit, daß strengere Kunstrichter es an der Zeit halten, den vierstimmigen Männergesang aus den Concertsälen allmälig wieder in den Burgfrieden der Geselligkeit und des Vereinswesens zurückzuweisen. In solcher Zeit vermag nur Eines die günstige Position des Männergesangs im öffentlichen Concertleben zu retten: die Bereicherung und Veredlung seines Programms. Wer die bescheidene Literatur dieses Kunstzweiges kennt, wird einräumen, daß ein solches Begehren leichter gestellt als erfüllt ist. In dieser Beziehung nun hat Herbeck, als Chormeister des Wiener Männergesang-Vereins, mehr geleistet, als irgendwo zu irgend einer Zeit geleistet worden ist. Vor seinem Eintritt waren Productionen des Vereins mit vollem Orchester eine seltene Ausnahme und Mendelssohn's Oedip- und Antigone-Musik so ziemlich das Einzige, womit der Verein eine höhere Kunstregion betrat. Herbeck hat die großen Orchester-Concerte zur Regel gemacht, und im Auffinden interessanter Novitäten und Antiquitäten ist ihm der Faden noch nicht ausgegangen. Eines dieser Concertprogramme, welche den Wiener Männergesang-Verein über jeden Vergleich mit ähnlichen Instituten hinausheben, lockte auch am vorigen Sonntag eine beträchtliche Menschenmenge in den Redoutensaal. Mit Ausnahme von Schubert's „Nachtigall" waren alle vorgeführten Stücke Novitäten, und drei davon umfangreiche Compositionen mit ganzem Orchester, von Schumann, Berlioz und Wagner. Daß keine davon ein Meisterwerk und im Stande war, die Hörer wahrhaft zu begeistern, müssen wir hinterher einräumen, immerhin bleiben es Werke, welche, durch ihre Eigenart wie

durch den Ruhm ihrer Verfasser, der Vorführung würdig erschienen und jeden Musikfreund lebhaft interessiren mußten. Man begann mit R. Schumann's „Glück von Edenhall" (op. 143, componirt in Düsseldorf 1853). Die Uhland'sche Ballade ist für die Zwecke des Componisten von Dr. Hasenclever mit großer Discretion dramatisirt, so daß das Originalgedicht beinahe nur „mit vertheilten Rollen" gelesen wird. Mit dem Chor der Gäste wechseln Soli des übermüthigen Laros und seines greisen Schenken; nach der Katastrophe betritt der Anführer der stürmenden Feinde und der Chor der letzteren die Scene. Die Composition vermochte uns nicht zu erwärmen; in ihrem eigenthümlich unlebendigen, theils gequälten, theils nüchtern declamatorischen Charakter trägt sie vollständig die Kennzeichen des Schumann'schen Nachsommers. Hätte der Meister die von ihm eingeführte Specialität der „Chorballaden" mit der vollen poetischen Wärme und Erfindungskraft seiner früheren Jahre erfüllen können, das neue Genre hätte sich — weniger aus ästhetischen als aus praktischen Gründen — wahrscheinlich bewährt und erhalten. Wirksamer und fließender behandelt als der gleichzeitig erschienene „Königssohn", steht das „Glück von Edenhall" doch schon bedeutend unter der Musik zu „Page und Königstochter", welche wenigstens in den märchenhaften Partien noch wunderbare Töne anschlägt. Was dem „Glück von Edenhall" nicht abzusprechen ist, sind die Vorzüge der Form, der Declamation, des stets würdigen und gebildeten Ausdrucks — sie sind mehr als ausreichend, um die Aufführung des Werkes zu rechtfertigen weniger als ausreichend, um demselben zu durchgreifender Wirkung zu verhelfen.

Effectvoller und lebendiger, bei allerdings weit größerem Raffinement, ist der Studenten- und Soldatenchor aus Berlioz' dramatischer Legende: „La damnation de Faust." Der Componist hat hier Goethe's „Faust" in ähnlicher Weise wie Shakespeare's „Romeo und Julie" für sein eigenthümliches, halbdramatisches, musikalisch-malendes Talent ausgebeutet. Die Scene, die uns der Männergesang-Verein vorführte, bildet das Finale der zweiten Abtheilung. Faust und Mephisto umschleichen nächtlicherweile Gretchen's Haus. Sie hören lustigen Chorgesang von weitem. „Des étudiants voici la joyeuse cohorte, Qui va passer devant sa porte," also der Gounod'sche „Siebel" en masse. Zuvor erscheinen Soldaten und singen in populärer, hübsch rhythmisirter Melodie den Goethe'schen Chor: „Burgen mit hohen Mauern und Zinnen"; der Gesang geht aus B-dur, $^6/_8$-Tact, ein lustiger Terzenlauf der Clarinetten steigt jauchzend zwischen je zwei Versen auf. Nun rücken von der andern Seite die Studenten heran, ein lateinisches Burschenlied (D-moll, $^2/_4$-Takt) in ungeschlachtem Unisono singend, wozu die Violinen mit pizzikirten Terzen accompagniren. Die beiden Chöre ertönen schließlich zusammen, ein Witz, der mehr Schweiß gekostet hat, als sich lohnte. Obwol beide Parteien durch das Orchester möglichst auseinandergehalten sind (die Holzbläser gehen mit den Soldaten, das Blech mit den Studenten, die Violinen pizzikiren neutral zwischen beiden), so ist der Totaleindruck

doch wirr und überladen. Der Studentenchor verliert mit dem D-moll-Charakter vollständig seine Physiognomie, kurz, jedes der beiden Chorlieder war für sich allein weit hübscher. Das kleine, äußerst stimmungsvolle Orchester-Ritornell, das die Scene eingeleitet, schließt sie wieder und läßt das Ganze leise wie im Abendduft verschwimmen.

Die dritte große Nummer war Richard Wagner's „Liebesmahl der Apostel". Diese „biblische Scene für Männerchor und Orchester" — lang vor dem „Tannhäuser" componirt und vor mehr als zwanzig Jahren im Druck erschienen — ist wenig bekannt und vom Componisten selbst nicht als vollwichtig anerkannt. Die ganze umfangreiche Composition ward offenbar einem einzigen Orchester-Effecte zuliebe entworfen und ausgeführt, der allerdings exquisitester Art ist. Gute zwei Drittheile des Werkes füllt nämlich bloßer Männerchor, ohne alle Begleitung: die Jünger und Apostel sind nach Christi Tod in andächtiger Heimlichkeit versammelt, Furcht und Zagen erfüllt ihr Herz. Plötzlich horchen sie auf: „Welch' Brausen erfüllt die Luft? Du heiliger Geist, dich fühlen wir das Haupt umwehen!" Hier erst fällt das Orchester ein, ein überraschender Effect, der mit größter technischer Meisterschaft in Scene gesetzt ist. Geigen, Bratschen und Celli, vierfach getheilt, beginnen leise ein zauberhaftes Schwirren, über welchem gehaltene Accorde der Flöten und Clarinetten und Fagotte wie schwacher Lichtschimmer glänzen; das Schwirren wächst immer brausender an, das Licht wird immer intensiver, zwei Pauken wirbeln leise, beide auf C, zwei andere schlagen in Viertelnoten, dann heftiger in Achteln dazu; nun fallen im Fortissimo auch vier Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen, ein Tuba und ein Serpent schmetternd ein, Chor und Orchester entladen sich in mächtigen Donnerschlägen. Es versteht sich, daß ein solcher Effect, nachdem das Ohr eine Stunde in trockenem Vocalsatz geschmachtet, so sicher ist wie bares Geld. Er ist an dieser Stelle auch ästhetisch berechtigt. Und dennoch gewannen wir von dem Ganzen keinen tieferen Eindruck, keine Erregung, die über die rein sinnliche dieses effectvollen Contrastes hinausreichte. Der lange rein vocale Theil bereitet dem Componisten allerdings den Boden für jene Wirkung, aber er verräth auch dessen ganze Blöße im polyphonen Satz, seine Unfähigkeit, den Ausdruck religiöser Würde und Einfachheit festzuhalten. Der Gesang der Apostel (zwölf Bassisten) ist declamatorisch trockener, meist unisoner Sprachgesang, musikalische St. Nicolo Mummerei; was die Jünger (erst allein, dann mit den Aposteln) vortragen, klingt so unbiblisch modern, so sentimental weltlich, daß wir nicht das erste Pfingstfest, sondern einen Apostelgesang-Verein „Biedersinn" vor uns zu haben glauben. Diese schmachtenden Septimen- und Nonen-Accorde, diese Vorhälte und Modulationen führen uns weit weg von den ehrwürdigen Ambosstätten des Christenthums, sie führen uns direct nach Wagner's romantischer Wartburg, vor welcher der Baritonist Wolfram von Eschenbach seine liebeswunde Seele aussingt. Die Ausführung des überaus schwierigen Werkes war eine Feuerprobe für den Chor, und er bestand sie redlich.

Nur wären die Sänger, welche die „Stimmen von Oben“ repräsentiren, besser auf die Estrade postirt gewesen, unten konnten sie eine „himmlische“ Wirkung unmöglich erzielen.

Zwei neue Vocalchöre von Herbeck und Esser fanden reichlichen Beifall; sie sind nicht von hervorstechender Originalität, schmiegen sich aber correct und wohlklingend an die Dichtung. Schubert's „Nachtigall“ (Chor mit Clavierbegleitung) wurde stürmisch zur Wiederholung begehrt, eine Ehrenbezeigung, die wir für unsern Theil mehr der Ausführung als der Composition zollen. So lange diese im Viervierteltact geht, schmeichelt sie, ohne tieferen Eindruck, wenigstens durch melodiöse Anmuth; mit dem trivialen Dreivierteltact der Schlußstrophe und deren unbegreiflichem Walzer-Accompagnement sind wir aber geradezu ins Wirthshaus versetzt. Bei keinem Tonmeister der Neuzeit muß man so vorsichtig in der Unterscheidung des Einzelnen sein, wie bei Schubert, denn kein Zweiter hat wie er, im Vollgefühl seiner Kraft und seines Reichthums, so flüchtig und ungleich producirt. Diese strotzende Gesundheit und fröhliche Naivetät locken ihn oft bedenklich an die Grenze des Trivialen, wie wir das namentlich in seinen Finalsätzen wahrnehmen können. Jene Götzendiener, welche auf den glorreichen Namen hin alles Schubert'sche gleichmäßig preisen und bewundern, verfallen nur zu leicht in die schon von Shakespeare getadelte Thorheit „to make the service greater than the God“.

Orchester-Concerte.

Franz Lachner war von München eigens hiehergekommen, um seine „zweite Orchester-Suite in E-moll“ zu dirigiren; mit lang anhaltendem Beifall begrüßte das Publicum sein Erscheinen. Dieser Willkomm — Lachner hätte ihn überall verdient und gefunden — hatte in Wien doch noch eine intimere Färbung und Bedeutung. Nicht allzu viele von den Zuhörern mochten aus eigener Erinnerung der Zeit gedenken, wo Lachner in Wien thätig war, aber der Beifall klang, als wüßten sie's Alle und fühlten es lebhaft durch.

Vor 40 Jahren war Lachner als junger Musiker, unbemittelt und unbekannt, aus Baiern nach Wien gewandert. Ein günstiger Stern hat ihn geleitet, und in Lachner's schneller Carrière uns doch endlich wieder einmal sehen lassen, „wie sich Verdienst und Glück verketten“. Nicht lange nach seiner Einwanderung ward Lachner Capellmeister am Kärntnerthor-Theater (1826), das er erst 1834 verließ, um einem Ruf nach Mannheim und bald darauf nach München zu folgen. Was Lachner seither in München für die Pflege classischer Musik gewirkt hat, durch seine eminente Dirigenten-Thätigkeit wie durch das Ansehen seines Namens, ist bekannt. Seine eigene Schöpferkraft jedoch schien versiegt, wenigstens lag sie in jahrelangem festen Schlummer. Da sehen wir sie

plötzlich in neuer, ungeahnter Frische sich erheben und die Welt mit einer Nachblüthe überraschen, welche die Ernte seiner jüngeren Jahre in Schatten stellt. Diese Nachblüthe sind Lachner's zwei Orchester-Suiten, die ganz Deutschland mit aufrichtiger Freude begrüßt hat. Wenn man erwägt, wie viel schwieriger, begehrlicher und verwöhnter das musikalische Publicum seit 30 Jahren geworden ist, so darf man die Aufnahme der zwei Lachner'schen Suiten wohl als den bedeutendsten Erfolg bezeichnen, welchen der Componist überhaupt errungen.

Die neue „Suite" in E-moll ist der ersten in D-moll (die im vorigen Jahre Dessoff zur Aufführung brachte) sehr nahe verwandt. An Kraft und Originalität der Erfindung, an Schwung der Durchführung erreicht sie, unseres Erachtens, ihre Vorgängerin nicht, an Wohlgestalt der Form und glänzender Technik ist sie ihr ebenbürtig. Der erste von den fünf Sätzen bringt nach einer bedeutsam vorbereitenden, langsamen „Introduction" eine Fuge, und zwar eine Doppelfuge, deren erstes Thema erst für sich durchgeführt wird, worauf das zweite Thema auftritt und das erste als Gegenthema mit durchführt. Der wuchtige Charakter der Themen und die consequente contrapunktische Ausführung des ganzen Satzes erinnert (abgesehen von der modernen Verwendung der Chromatik) an die typischen Vorbilder aus älterer Zeit. Diesem ersten Satz, der uns der werthvollste von allen dünkt, folgt als zweiter ein romanzenartiges Andante in E-dur, edel und gesangvoll, wenn auch nicht gerade bedeutend. „Menuet" lautet die nicht ganz zutreffende Ueberschrift des dritten Satzes in H-moll, dessen Rhythmus und Tempo ihn eigentlich unserer „Polka-Mazur" vindiciren. Wenn der Componist sich des Namens schämte, der Sache hat er sich nicht zu schämen. Die Erfüllung der alten Suitenform mit modernem Inhalt ist ja das entscheidende Verdienst der beiden Lachner'schen Orchesterstücke. Wenn Bach's und Händel's Suiten die Tanzformen ihrer Zeit (Allemande, Sarabande, Gavotte ꝛc.) in reineren, idealisirten Linien vorführten, warum soll ein Componist von heute nicht das Gleiche thun, wenn er es eben mit feinem Schönheitssinn vermag? Schon Beethoven konnte die alte Menuetform, wie sie Haydn benützte, nicht mehr brauchen; Lachner geht in der Modernisirung derselben noch einen starken Schritt weiter. Der Satz ist schlank gebaut, von anmuthiger, etwas tändelnder Melodie. Das „Intermezzo" ist ein Alla Marcia mit gefälligem, interessant harmonisirtem Hauptmotiv und einem Trio in C-dur, dessen theatralisches Marschthema unter den fortlaufenden Trillerketten der Geigen von unfehlbarem, aber etwas allzu populärem Effect ist. Der letzte Satz lenkt wieder in strengere Bahnen ein; an den gedrungenen, polyphonen Styl des ersten Satzes anknüpfend, wirkt er sehr günstig durch seine contrapunktische Lebendigkeit. Das ganze Werk offenbart, zumal in der contrapunktischen Arbeit, die feste und leichte Hand des Meisters; die Instrumentirung glänzt durch Wohlklang, Schattirung und unübertreffliche Durchsichtigkeit, man hört jedes Instrument heraus. So empfangen wir in Lachner's Suite einen anmuthigen Inhalt in meisterhaft gefügter Form

und geziert mit allen Reizen moderner und doch solider Orchestertechnik. Das Werk rührt nicht an die tiefsten Tiefen der Musik, nicht an ihre letzten dämonischen Kräfte, es entzündet weder unsere Leidenschaften, noch verklärt und sänftigt es deren heißglimmende Asche. Was Lachner's Suiten uns bieten, ist ein freundliches, wechselvolles Bild reiner Musik, einer Musik, die, gegen jede poetische und philosophische „Bedeutung" protestirend, in anspruchslosem Behagen sich selbst zuzuhören scheint.

In einem früheren „Gesellschafts-Concert" hörten wir Berlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini", jener Jugendoper, die fast zwanzig Jahre nach einem schlimmen Durchfall in Paris, vom Componisten neu überarbeitet und in Weimar, dem musikalischen Zukunfts-Mekka, aufgeführt wurde. Wir hätten lieber die Oper selbst ohne Ouverture gehört, als umgekehrt. Aeußerst empfänglich für den blendenden, wenngleich gemischten Reiz aller Berlioz'schen Orchesterwerke, haben wir der ersten Aufführung auch dieser Composition erwartungsvoll entgegengesehen. Wir fanden uns bitter getäuscht: nicht nur die schwächste, styllosesten Arbeit von Berlioz trat uns entgegen, sondern eine dieses geistvollen Componisten geradezu unwürdige. Man halte die „Lear"-Ouverture oder den „Römischen Carneval" dagegen. Ja sogar die „Vehmrichter" und „Waverley", zwei Ouverturen aus Berlioz' frühester Zeit, stehen in unserer Erinnerung musikalisch gehaltvoller und einheitlicher da. Ein seltsames Intervallen-Stolpern und Schwanken vertritt hier die Melodie, die singende Seele dieses ungefügen Leibes. Die Reize der Instrumentirung wirken diesmal nicht, wie bei Berlioz' besten Sachen, nach Einem Ziel hin, in Einem starken strömenden Zug; sie sind vielmehr machtlos versplittert, wie verlorne Posten auf unentscheidende Punkte geworfen. Manche Strecken dieser Ouverture klangen uns mehr wie ein bloßes Probiren von Instrumenten und Instrumental-Effecten, als wie eine organische Entwicklung musikalischer Gedanken. Die „Cellini"-Ouverture machte, trotz der äußerst lobenswerthen Aufführung, auf das Publicum sehr geringen Eindruck.

Das dritte „Philharmonische Concert" verschaffte uns die Bekanntschaft von Bargiel's „Ouverture zu einem Trauerspiel". Der Componist, ein geistiger Stiefbruder Robert Schumann's und ein leiblicher Clara's, verleugnet sein Vorbild in keinem Tacte. Die „Ouverture" ist von würdigem Ausdruck und einheitlicher Haltung, formell unanfechtbar (bis auf den unnöthig angehängten lang hinsiechenden Schluß), im Detail fein und anziehend, verletzend nirgends, wenn man allenfalls von den unmotivirten Wolfsschluchtsharmonien im Durchführungssatz absieht. Im Ganzen ein sehr achtbares Werk, aber mit größeren Intentionen angelegt, als der Componist zu verwirklichen vermochte. Bargiel hat seither zwei neue Ouverturen geschrieben, die bedeutender sein sollen; sein echtes und redlich strebendes Talent verdient, in seiner Weiterentwicklung nicht ignorirt zu werden. — Haydn's B-dur-Symphonie mit ihrer liebenswürdigen Frische und Anmuth machte uns das aufrichtigste Vergnügen; sie erscheint im ersten Satz und

Andante ohne Zopf und Puder, mit Rosen in dem wallend blonden Haar. Die philharmonische Hörerschaft wurde trotzdem erst warm — und das bis zum Enthusiasmus — bei Mendelssohn's A-moll-Symphonie. Dessoff und sein Orchester feierten hier einen Triumph, den wir durch die bescheidene Bemerkung keineswegs stören wollen, daß künftig die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei Symphonien besser unterbleiben würde.

In dem vierten Gesellschaftsconcert wechselten Chöre mit Orchesterstücken. Schumann's „Lied beim Abschied zu singen" („Es ist bestimmt in Gottes Rath", op. 84) hat in Mendelssohn's einfacherer, innigerer Composition desselben Gedichtes einen Rivalen, den es aus dem Herzen des deutschen Volkes auch nicht für einen Augenblick verdrängen wird. Warmes Empfinden durchdringt zwar auch den Schumann'schen Chor, allein für die Einfachheit der ganzen musikalischen Erfindung scheinen uns der verwendeten Mittel immer noch zu viele und zusammengesetzte. Das Heraustreten eines Solosoprans auf die Worte „Scheiden, scheiden", das aufdringliche Genäsel der Oboen in der begleitenden Harmoniemusik und Aehnliches erkälten die ohnehin ziemlich temperirte Stimmung der Composition. Durch reizende Klangwirkung besticht das schwedische Volkslied: „Der Hirt", das übrigens von der fünften Zeile an ganz den Charakter des modernen, sogar vom Opernstyl angehauchten Kunstliedes trägt. Beethoven's achte Symphonie zündete ungleich weniger als bei früheren Aufführungen. Im Jahre 1818 hatte ein Kritiker der Allgemeinen Musikalischen Zeitung prophezeit, das Allegretto der achten Symphonie werde immer da capo verlangt werden. Im letzten Gesellschaftsconcert geschah es unseres Wissens zum erstenmal, daß diese Prophezeihung nicht eintraf. Das Tempo wurde allgemein zu rasch gefunden; auch uns erschien es so. Herr Director Herbeck hatte schon im Jahre 1859, in dem ersten von ihm dirigirten „Gesellschaftsconcert", das Allegretto etwas rascher genommen als gewöhnlich, ein Versuch, mit dem man sich noch befreunden konnte, da das traditionelle langsamere Tempo, an dem die namhaftesten Dirigenten, Mendelssohn an der Spitze, streng festgehalten hatten, anfing, allenthalben übertrieben zu werden. Diesmal versuchte Herr Herbeck noch um einen Schritt weiterzugehen, ein sehr kleiner Schritt vielleicht, aber er war entscheidend. Dies reizende Tonstück — bei welchem selbst der Großmeister aller Pessimisten, Schopenhauer, auszurufen pflegte, es mache vergessen, daß die ganze Welt nur Elend trage — hatte diesmal seine eigenthümlich vornehme, ausdrucksvolle Grazie eingebüßt.

Es ist übrigens sehr erfreulich, daß die achte Symphonie, die lange Zeit eine beharrliche Zurücksetzung erfahren mußte, endlich häufiger auf den Concert-Programmen erscheint. Thatsächlich hat Oulibicheff vollständig Recht, wenn er die achte Symphonie „la moins goûtée" unter den neun Schwestern nennt. Sie wurde so sehr ignorirt, daß wir in den Wiener Concert-Programmen der Dreißiger- und auch noch der Vierzigerjahre die Pastoral-Symphonie fast durch-

weg nur als „Symphonie in F-dur von Beethoven" angeführt finden, gerade als wenn Beethoven keine andere Symphonie in F-dur geschrieben hätte. Die achte Symphonie schien durch ihre eigenthümliche Stellung Publicum und Kritik mitunter zu verwirren. Ihrem bescheidenen Umfang nach an die zwei ersten Symphonien lehnend, ragte sie mit zahlreichen Charakterzügen (namentlich des letzten Satzes) in den Styl der dritten Periode. Es beeinträchtigte sie die Nachbarschaft zur Linken, die siebente Symphonie mit ihrer überquellenden Blüthenfülle, und die Nachbarschaft zur Rechten, die gigantische „Neunte". Obendrein bot sie, in ihrer rein musikalischen Objectivität, den bereits bildersüchtig verwöhnten Auslegern so wenig Anhaltspunkte zu poetischer Deutung — eine von ihren Aehnlichkeiten mit der vierten Symphonie. Was für heterogene Deutungen mußte sich diese spröde „Achte" gefallen lassen! Lenz sieht darin lauter „Militärisches", das Finale ist ihm ein „mit höchster Poesie geschaffener Zapfenstreich". Sein Landsmann Oulibicheff leistet wieder in Auslegung des reizenden „Allegretto" das Unglaubliche, indem er es vollen Ernstes für eine beabsichtigte Satyre auf Rossini's Musik hält, über welche Beethoven sich musikalisch lustig machen wollte. Minder kühne Ausleger suchten krampfhaft in Beethoven's Aussprüchen und Lebensumständen nach einem poetischen Schlüssel zu dem verschlossenen Sinn der achten Symphonie, und erneuerten ihr Wehklagen darüber, daß Beethoven sein angeblich gegen Schindler geäußertes Project, durch Ueberschriften und kurze Andeutungen die „poetische Idee" seiner Compositionen zu bezeichnen, nicht ausgeführt habe. Wir erlaubten uns einmal, das Nichtzustandekommen dieses Planes als ein wahres Glück für die Musik zu bezeichnen, eine Ketzerei, für welche wir damals Mancherlei zu erdulden bekamen. Mit wahrer Freude hat es uns erfüllt, in einer trefflichen Kritik von Otto Jahn über die neue Beethoven-Ausgabe dieselbe Ueberzeugung ausführlich dargelegt zu finden. Jahn beleuchtet das Mißliche jenes (in Beethoven gewiß nur flüchtig aufgetauchten) Vorhabens, und erinnert an mehrere Beispiele. So habe Beethoven einmal, von Schindler über die Bedeutung der Sonaten in D-moll und F-moll befragt, geantwortet: „Lesen Sie nur Shakspeare's Sturm". Jahn bemerkt hierüber: „Daß gerade dieses Drama Beethoven zu solchen Schöpfungen anregen konnte, ist freilich nicht ohne Interesse zu erfahren, aber aus dem Shakspeare das Verständniß derselben herholen wollen, hieße nur die Unfähigkeit der musikalischen Auffassung bezeugen." Auch wenn Beethoven einmal genauer citirt, wird das Verständniß dadurch nicht gefördert. Sein vertrauter Freund Amenda erzählte, daß Beethoven ihm gesagt habe, bei dem Adagio im F-dur-Quartett (op. 18, 1) habe ihm die Grabesscene aus „Romeo und Julie" vorgeschwebt; wer nun etwa diese in seinem Shakspeare aufmerksam nachliest, und dann beim Anhören des Adagios sich zu vergegenwärtigen sucht, wird der sich den wahren Genuß des Musikstückes erhöhen oder stören? Man will wissen, daß Beethoven ein vorübergaloppirender Reiter das Thema zum letzten Satz der D-moll-Sonate, das ungeduldige Klopfen eines in später

Nacht vergeblich Einlaß Begehrenden das Motiv im ersten Satz des Violin-Concertes eingegeben habe. Möglich, daß ein prägnanter, sinnlicher Eindruck im günstigen Moment blitzartig ein charakteristisches Motiv hervorrief; aber mit der künstlerischen Entwicklung dieses Keims, mit der schöpferischen Organisation des Kunstwerks hat diese äußerliche Anregung nichts mehr zu thun; die Thätigkeit des Künstlers bewegt sich in ganz anderen Regionen, und wer da glaubt, von dem zufälligen äußeren Anlasse aus lasse sich das Kunstwerk construiren, der hat keine Ahnung vom künstlerischen Schaffen. Sollte z. B. Jemand auf den Einfall kommen, den ersten Satz des Violin-Concertes nach seiner psychologischen Entwicklung und äußerlichen Gliederung aus jener Situation des nächtlichen Klopfens abzuleiten und zu erklären, so möge man ihn in Gottes Namen klopfen lassen: die Thür des rechten Verständnisses wird ihm nicht aufgethan werden. „Ueberschriften und Notizen, auch authentische, von Beethoven selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerks nicht wesentlich gefördert haben; es ist vielmehr zu fürchten, daß sie eben sowohl Mißverständnisse und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche Beethoven veröffentlicht hat". „Darum können wir zufrieden sein, daß auch Beethoven seine Worte nicht ausgesprochen hat, die nur zu Viele zu dem Irrthum verleitet haben würden, wer die Ueberschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine Musik sagt alles, was er sagen wollte, sie ist und bleibt der lautere Quell, aus dem Jeder schöpfen kann, der empfänglich ist". Solche Worte können nicht oft genug wiederholt, nicht weit genug verbreitet werden.

Das siebente Philharmonische Concert wurde mit der in Wien noch nicht gehörten „Ouverture zu Shakspeare's Julius Cäsar" von Schumann (op. 128) eröffnet. Sie ist eine von den vier selbstständigen Ouverturen, die wir von Schumann besitzen, und die er sämmtlich in den letzten Jahren seiner Thätigkeit zu Düsseldorf schrieb (1851—1853). Die „Julius-Cäsar"-Ouverture lehnt sich nicht so eng, wie Beethoven's „Coriolan", an ihren dramatischen Stoff; kaum mehr als der eherne Schritt des Hauptthemas und eine allgemeine kriegerische Färbung weist auf die große römische Tragödie hin. Allerdings hat ein Freund Schumann's in den dreizehn scharf synkopirten Schlägen, die (Tact 109 bis 112) rasch zu dem breit verhallenden Paukenwirbel auf C hinabsteigen, die dreizehn Dolchstiche in Cäsar's Brust wiedererkannt, und vielleicht zeigt uns auch noch Jemand den Ausruf: „Et tu Brute"! in einem kleinen versteckten Motiv. Die Ouverture selbst fordert zu keinerlei scharfsinniger Deutung heraus; sie ist musikalisch klar und einheitlich, faßlicher als die Mehrzahl der größeren Orchestersachen von Schumann. An Eigenart und Reichthum der Erfindung steht sie nicht in der ersten, kaum in der zweiten Reihe Schumann'scher Tondichtungen. Die Kraft, mit welcher die „Cäsar"-Ouverture einherschreitet, ist mehr die beabsichtigte, mitunter angestrengte der dramatischen Charakteristik, als die ursprüngliche des musikalischen Gedankenstroms; eigenthümlich weich wehen

aus den sanften Nebenmotiven Anklänge aus „Manfred" und „Genovefa" herüber. Merkwürdig ist die Auffassung, die aus der Schlußwendung spricht. Der Componist symbolisirt den Untergang Cäsar's nicht durch eine Klage, seine Musik stirbt nicht mit ihrem Helden dahin, wie die schmerzlich verathmende „Coriolan"-Ouverture: sie erhebt sich im Gegentheil aus dem düsteren F-moll in das helle F-dur und schließt voll Muth und Siegesfreude. Es ist also ganz eigentlich eine republikanische Ouverture, die den Sturz des gewaltigen Unterdrückers als glücklich errungenen Sieg der Volksfreiheit feiert. Die Ouverture machte keinen lebhaften Eindruck auf das Publicum; der Maßstab, den wir aus den besten Werken Schumann's uns gebildet haben, ist für Compositionen, wie die „Cäsar"-Ouverture, zu groß geworden. Mit einem geringeren Namen als dem Schumann's versehen, würde ein so charaktervolles einheitliches Tonstück wahrscheinlich mehr Aufsehen machen. Was der Ouverture wesentlich schadet, ist ihre derbe, undurchsichtige Instrumentirung, die mit Blechmassen das Ohr betäubt und manch feinen Zug erstickt. Wir zollen übrigens Herrn Dessoff für die Vorführung dieser Novität den wärmsten Dank. Von einem Meister wie Schumann ist jedes größere Werk der öffentlichen Kenntnißnahme würdig; selbst Compositionen von geringerem specifischen Gewicht sind uns hochwichtig als Marksteine in Schumann's Entwicklungsgang. Ueberdies sind wir an neuen Orchesterstücken nicht so reich, als daß wir Compositionen, wie diese „Cäsar"-Ouverture, ohne Nachtheil könnten beiseite liegen lassen. Aus diesem doppelten Gesichtspunkt, nämlich der vollständigen Kenntniß Schumann's und der Bereicherung unseres Orchester-Repertoires, möchten wir auch die Vorführung der drei anderen Ouverturen angelegentlich befürworten. Es sind dies zuerst die Ouverture zu Schiller's „Braut von Messina" (op. 100), die bedeutendste und schwungvollste von allen, das tragische Seitenstück zum „Julius Cäsar". Dann die beiden mit hellerer, heiterer Farbe gemalten Bilder „Hermann und Dorothea" und „Fest-Ouverture". Die Ouverture zu „Hermann und Dorothea" (op. 136, „seiner lieben Clara zugeeignet") schrieb Schumann „mit großer Liebe in wenig Stunden". Man sieht dem flüchtigen Werke allerdings die „wenigen Stunden" an, aber auch die „Liebe" des Tondichters zu dem Goethe'schen Idyll, welches er als vollständiges Singspiel für die Bühne componiren wollte. Die „Fest-Ouverture", op. 123, ist über das bekannte Rheinweinlied: „Bekränzt mit Laub" componirt; das Thema wird von den Trompeten wie eine Thesis aufgestellt, vom Orchester durchgeführt, am Schluß singt es der volle Chor, wie ein „quod erat demonstrandum". Die „Fest-Ouverture" ist ein Gelegenheitsstück, eine musikalische Huldigung, die Schumann beim Antritt seiner neuen Stellung dem Rheinlande brachte. Erfindung und Arbeit sind unbedeutend, doch hört sich das Ganze immerhin recht festlich an. Möge Herr Dessoff diese drei Ouverturen gelegentlich hervorsuchen, und nicht müde werden, uns neben dem Bewährten, für alle Zeit Classischen, das der Grundstock der Philharmonie-Concerte bleiben muß, auch das Interessanteste der

neueren Orchestermusik vorzuführen. Unter Nicolai und Eckert beharrten die „Philharmonischen Concerte“ in einer allzu exclusiven Stellung; indem sie das conservative Element, die Stabilität geradezu betonten, bildeten sie eine Art musikalischer Pairskammer in Wien, der die „Gesellschafts-Concerte“ mit ihrem flüssigeren reformatorischen Zug als musikalisches Abgeordnetenhaus gegenüberstanden. Herr Dessoff erkannte ganz richtig die nachtheilige Stellung, in welche ein so starres Festhalten die Philharmonie-Concerte allmälig bringen mußte; wir glauben mit ihm, daß die Pairs einen sehr gescheiten Einfall haben, wenn sie mitunter an Liberalität mit den Abgeordneten concurriren.

Die zweite Nummer des Philharmonischen Concerts war Beethoven's Tripelconcert in C-dur, für Clavier, Violine und Cello. Der erste Satz beginnt mit einem wahrhaft monumentalen Thema, und führt es breit und behaglich, mitunter großartig durch. Im Verlauf wird der musikalische Aufschwung immer empfindlicher durch die unbequeme, an zahllose Aeußerlichkeiten geknüpfte Form eines solchen Dreiconcerts herabgedrückt. Das Finale hat nur noch einzelne schwungvolle Stellen, wie das Bolero-Motiv („Ich versprach Dir einmal spanisch zu kommen“); das Meiste darin ist „à la mode-Musik“, sehr umständlich, redselig und reichlich behängt mit veraltetem Flitter. Die gleiche Entstehungszeit und unmittelbare Nachbarschaft dieses sehr unerheblichen Concerts (op. 56) mit Beethoven's großartigsten Schöpfungen, der Eroica, der Sonata appassionata und der Razumowsky'schen Quartetten-Trilogie erscheint wunderlich genug.

Virtuosen.

Der Clavier-Virtuose Franz Bendel aus Prag hat sich mit seinem ersten Concert sehr vortheilhaft hier eingeführt. Ein überaus klangvoller, saftiger Anschlag, Kraft und Ausdauer, sehr geläufiges Passagenspiel, insbesondere ein durch Gleichheit und Kraft glänzender Triller bilden die werthvolle technische Ausrüstung, mit der Herr Bendel ins Feld rückt. Sein Vortrag ist correct, sorgfältig, frei von Virtuosen-Unarten, mitunter etwas zur Sentimentalität hinneigend.

Von eigener Composition spielte Herr Bendel das Andante „Homage à Mozart“, eine anspruchslose, recht sinnige Imitation, dann eine große Sonate mit Violine. Lobenswerther Ernst in Erfindung und Ausführung spricht aus jedem Tacte; alles blos Virtuosenhafte ist vermieden. Doch klingt das Werk nicht wie aus echtem, innerem Drang entstanden; eine gewisse Anstrengung, bedeutend zu sein, und sich auf der Höhe zu erhalten, ist unverkennbar. Sie zeigt sich unter anderm in der zu breit und äußerlich gehaltenen Durchführung des ersten und letzten Satzes. Das Adagio, aus dem eine einheitliche, innige Empfindung weht, dünkt uns weitaus der beste Satz. Ueber Herrn Bendel's Begabung als Compo-

nist vermögen wir nach diesem einzigen größern Stück, das wir von ihm kennen, nicht abzuurtheilen. Die Sonate selbst erschwert uns dies Urtheil durch einen eigenthümlichen Zug des Widerspruchs: alles, was darin eigentliche Erfindung ist, das Thematische und Melodische, trägt ein gewisses solid bürgerliches, an ältere Richtungen mahnendes Gepräge, während das Detail sich mit Vorliebe in Harmonisirungen, Rhythmen und vorzüglich Modulationsweisen ergeht, die ent- entschieden an Lißt, Wagner und Berlioz mahnen. Einige dieser kühnen Modulationen sind sehr hübsch, erscheinen aber, wie gesagt, gegen den Charakter der Themen gehalten, mehr wie willkürlicher Aufputz. Bendel's Composition fehlt die besondere individuelle Physiognomie, was man in gewissem Sinne auch von seinem sonst so trefflichen Spiel sagen kann. Herr Bendel soll in der Composition von Salonstücken glücklich sein; für größere Aufgaben trauen wir ihm keine hinreichend intensive Begabung zu.

Herr Karl Tausig gab ein Concert im Musikvereinssaale, das recht gut besucht war und die Anwesenden in hohem Grade zu befriedigen schien. Wir hatten bereits oft Gelegenheit, die Virtuosität Herrn Tausig's anzuerkennen. Daß wir noch im verflossenen Jahre diese Wunder der Technik mit ästhetischen Barbareien aller Art gemengt hinnehmen mußten, zwischen Bewunderung und Abschen gleichsam hin- und hergeworfen, wurde nicht verschwiegen. Herrn Tausig's jüngstes Concert im Redoutensaal ließ uns indessen eine Verfeinerung und Abklärung seines Vortrags schon unzweifelhaft wahrnehmen. Diese von uns mit aufrichtiger Freude begrüßte Wahrnehmung fand eine noch weitere Bestätigung in Herrn Tausig's jüngster Production. Es haben nicht nur die grellen Aeußerlichkeiten seines Spiels sich sehr gemildert, auch jene souveräne Genialität, die mit dem Kunstwerke blasirt und vornehm spielt, es der eigenen Laune beliebig anpassend, ist einer ernsteren Auffassung gewichen. Daß sich Herr Tausig von diesen zum Theil an der Schule haftenden Excentricitäten vollständig freigemacht habe, ist weder zu behaupten, noch war es zu hoffen. Seltener als im verflossenen Jahre, aber doch noch zu häufig drängten zwei Gewohnheiten Tausig's sich vor: der zu häufige Pedalgebrauch und das gewaltsame Herausstechen einzelner Töne. Er eröffnete sein Concert mit Chopin's selten gehörter B-moll-Sonate op. 4. Kann man diese Koppelung von vier verschiedenen Clavierpiecen kaum als Sonate anerkennen, so gehört sie doch zu Chopin's eigenthümlichsten und interessantesten Stücken. Nicht zu seinen besten, denn diese bewegen sich ausschließlich in den knappen Formen der Mazurka, des Notturno, der Etude. In den weiten Hallen der Concert- und Sonatenform (Chopin schrieb zwei Concerte, vier Sonaten, ein Trio) fühlt sich Chopin nicht heimisch, es geht ihm darin ähnlich wie seinem Ascendenten Field und den Descendenten Stephan Heller und Henselt. Aus der B-moll-Sonate hat nur der Trauermarsch Verbreitung gefunden, dessen Klänge auch Chopin's Leiche nach Père Lachaise geleiteten.

Tausig spielte die Sonate sehr virtuos, aber ungleich im Ausdruck, am besten das Scherzo; im Trauermarsch störte das consequente Nachschlagen der Melodie nach den Baßnoten, mit denen sie zusammenfallen soll. Das unglaublich schwierige Finale spielte Herr Tausig in denkbar raschestem Tempo, mit einer Gleichheit und Genauigkeit, als wenn Eine Hand es durchführte. Dies dämonische Stück, mit seiner ans Irre streifenden Lebhaftigkeit, konnte kaum einen anderen Eindruck als den der Befremdung machen; ein leichtes Markiren der ersten Note, von zwei zu zwei, wenigstens von vier zu vier Tacten, hätte immerhin einiges Licht in dies fluthende Dunkel gebracht. Für die Wahl der Chopin'schen Sonate und der „Symphonischen Etuden" von Schumann sind wir Herrn Tausig aufrichtig dankbar; ist es doch die eigentliche, wahre Aufgabe einer ausnahmsweisen Virtuosität, uns bedeutende Compositionen zum Verständniß zu bringen, deren große technische Schwierigkeiten dem gewöhnlichen „guten Spieler" unbezwinglich entgegenstehen. Die „Etudes symphoniques" (op. 13) heißen gegenwärtig in der zweiten Auflage „Etudes en forme de Variations"; wir lieben sie mehr unter dem alten als unter dem neuen Titel. „Die Etuden" gehören zu den originellsten, geistvollsten Schöpfungen Schumann's, und zu dem Bedeutendsten, was unter Beethoven's Einfluß für die Erweiterung und Beseelung der Variationenform geschehen ist. Das eigentlich Etudenmäßige, die Durchführung einer schwierigen Figur, tritt nur bei wenigen in den Vordergrund, so in der reizenden dritten Nummer, in dem Canon (Nr. 4). Herr Tausig spielte die „Etudes" durchweg mit großer Bravour, die Pianostellen mit reizender Zartheit, die kräftigen mitunter zu gewaltsam und virtuosenhaft. Das Tempo des Schluß-Allegros war entschieden zu schnell, das Stück verlor an seinem festlichen Glanze und seiner nervigen Kraft. Im ganzen hat uns Tausig's Vortrag der Schumann'schen Etuden weniger befriedigt, als seine übrigen Productionen; etwas Ungemüthliches, verständig Kaltes liegt überhaupt in Tausig's Spiel, in Schumann'schen Compositionen tritt es am empfindlichsten hervor. Wir haben die „Symphonischen Etuden" von Clara Schumann und Brahms weniger virtuos, aber viel poetischer und eindringlicher vortragen hören. Ganz unvergleichlich spielt Tausig dafür die eigentlichen Bravourstücke: zwei „Ballscenen" von Rubinstein, eine zweite Nummer seiner eigenen „Nouvelles Soirées de Vienne" (nach Strauß'schen Walzern), endlich Lißt's vierte „Ungarische Rhapsodie". Für Lißt's ungarische Rhapsodien hatten wir stets eine heimliche Schwäche. Sie sind zwar, dreizehn an der Zahl, sehr ungleich im Werth, manche höchst bizarr und äußerlich. Allein in jeder einzelnen steckt ein Stück reizend wilder Naturpoesie, und im Zusammenhang betrachtet, bilden sie ein merkwürdiges Ganzes, in welchem die Eigenthümlichkeit der nationellen Zigeuner-Melodien mit Lißt's glänzendsten Claviereinfällen mitunter wunderbar verwächst. Lißt legte in diese Reihe seiner Rhapsodien die Idee eines „Zigeuner-Epos, wie es dies Volk, das in all seinem Thun einer ungewohnten, ungebräuchlichen Weise folgt, in einer ungewohnten, ungebräuchlichen Sprache

und Form gesungen hat". Lißt's Buch „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie" ist bekanntlich nur eine in Worten breit ausgeführte Erklärung und Transscription des Inhalts seiner „Rhapsodien".

Lißt's „Concert-Solo" entfesselte alle Mächte der Tausig'schen Virtuosität, gute und böse Dämonen. Diese Composition ist ein wahres Museum der seltensten Schwierigkeiten aller Art; Herr Tausig besiegte sie sämmtlich mit erstaunlicher Sicherheit und Kraft. Das Stück interessirt durch einzelne geistreiche Züge und Combinationen, die aber gegen die Unerquicklichkeit des Ganzen nicht aufkommen können. Unschönes und Bizarres drängt sich so dicht in diesem Concertsolo, daß man mitunter auf den Verdacht kommen könnte, der Spieler wolle sich vielleicht doch nur einen Spaß machen. Wir ziehen die kleinste Transscription von Lißt dieser selbstständigen Unmusik vor. Herr Tausig zeigte uns übrigens seinen Meister auch von dessen liebenswürdigster Seite, durch den Vortrag von Nr. 6 der „Soirées de Vienne". Die Capriccios, welche Lißt unter diesem Gesammttitel über Schubert'sche Walzerthemen schrieb, gehören zu dem Anmuthigsten und Glänzendsten unserer concertanten Claviermusik. Die reizenden Melodien Schubert's mit ihrem weichen, herzlichen Ton und Lißt's reiche, glitzernde Ornamentik vereinigen sich hier zu eigenthümlichen, anmuthigen Bildern aus dem Ballsaal, deren aufgeregte Sinnlichkeit allenfalls auch einiges musikalische Cancaniren verträgt. Lißt's Bearbeitungen der Schubert'schen Tänze haben Herrn Tausig angeregt, in ähnlicher Weise einige Walzer von Johann Strauß zu illustriren. Wir finden die Idee dieser „Nouvelles Soirées de Vienne" (es sind deren drei Hefte bei Karl Haslinger erschienen) recht glücklich. Die Walzerthemen selbst sind uns liebe alte Bekannte, und Tausig's Bearbeitung läßt an glänzendem Effect nichts zu wünschen übrig. Das Vorbild Lißt's, dem sie auch gewidmet sind, blickt aus den Transscriptionen unverkennbar; Tausig scheint von seinem Meister den feinen Sinn für den Clavier-Effect geerbt zu haben, zugleich allerdings auch dessen Vorliebe für Gewaltsames und Bizarres. Es ist mitunter wunderlich, was für Paradoxa er aus Strauß' lieblich einfachen Themen deducirt; ordentlich zuschauen kann man, wie er dem theuern Meister Johann hier und dort die „Milch der frommen Denkungsart in gährend Drachengift verwandelt". Immerhin nehmen Tausig's „Strauß-Soiréen" unter den neuesten Bravourstücken einen vorzüglichen Platz ein, und wer sie zu bewältigen vermag wie Herr Tausig, kann der gleichen Wirkung sicher sein. — Besonders dankbar waren wir dem Concertgeber für die öffentlich so selten gehörte Sonate von Beethoven „Les adieux, l'absence et le retour" (op. 81), deren ungemeine Schönheiten (insbesondere der beiden ersten Sätze) wir ohne die zwingende Ueberschrift vielleicht noch reiner genießen würden. Der dritte Satz ist eine der glänzendsten Aufgaben für den Virtuosen, und ob dieser mehr als blos Virtuose sei, kann er in den beiden ersten Stücken vollständig darthun. Herr Tausig spielte die Sonate mit männlicher Energie und großem rhythmischen Zug; daß sein Spiel mehr glänzt als

erwärmt und rührt, erfuhren wir demungeachtet auch hier. Die berühmte Stelle im ersten Satz, wo Beethoven (um den Abschied zweier Personen anzudeuten) viermal nach einander Dominante und Tonica zugleich anschlägt, hat Herr Tausig im Vortrag gemildert, nicht geschärft, was uns eine angenehme Ueberraschung war.

Für den Schlußeffect hatte der Concertgeber sich eine Clavier-Transscription des „Walkyren-Rittes“ von Richard Wagner aufgespart, auf welchen auserwählten Leckerbissen die Anschlagzettel auch ganz besonders aufmerksam gemacht hatten. Die wahrhaft demagogische Gewalt, mit welcher dies glänzend instrumentirte Orchesterstück die Massen packt, geht in der Clavierbearbeitung gänzlich verloren. Man hört nichts als die dröhnend aus der Tiefe herausgestochenen Noten des Themas und ein wildes Charivari darüber her. Das Publicum, das die vorhergehenden Nummern mit außerordentlichem Beifall aufgenommen hatte, schien an dem „Walkyren-Ritt“ kein Gefallen zu finden. Es war fast betroffen. Daß das Unternehmen dieser Transscription selbst einem Virtuosen wie Tausig mißlingen mußte, war vorauszusehen. Was er geleistet hat grenzte allerdings ans Unmögliche, wir hätten gewünscht, es wäre ganz unmöglich gewesen. Fräulein Destinn sang zwei Lieder von Lißt, (Lieder von Lißt klingt schon wie ein Widerspruch), dramatische Ausrenkungen einfacher Heine'scher Gedichte, arm an Erfindung, reich an Declamationsfehlern ärgster Art. Fräulein Destinn's Vortrag war leider nicht geeignet, uns diese Compositionen angenehmer zu machen.

Als eine der liebenswürdigsten Erscheinungen der diesjährigen Concertsaison dürfen wir den Pianisten Herrn Ernst Pauer bezeichnen. Wie Pauer als Juror bei der Londoner Weltausstellung die Tonkunst in ihren materiellen Werkzeugen schützte, so hat er lange zuvor für deren ideale Ziele gestrebt und gearbeitet. Durch Anleitung und Beispiel, als Lehrer und Virtuose, hat Pauer seit zwölf Jahren in England die segensreichsten Keime deutschen Musiksinnes gepflanzt. Man weist uns Deutschen mit Recht die geistige Mission zu, „Cultur nach Osten zu tragen“, — der deutsche Musiker muß auch noch für ein gutes Stück Westen sorgen. In England liegen wichtige Strecken musikalischer Bildung noch hinreichend unbebaut, um deutschen Missionären vollauf zu thun zu geben. Pauer ist ein solcher Missionär bester Sorte: erster Pastor der deutschen Tonkunst in London, hat er unzählige Ladies und Gentlemen musikalisch getauft und confirmirt. Für die deutsche Musik in London war es von heilsamster Wirkung, daß Pauer durch seine Kenntnisse, seine Thätigkeit und seinen Charakter sich rasch allgemeine Autorität erwarb, denn der Engländer ist autoritätsgläubig. Auf die Autorität von Pauer's „Historischen Concerten“ hin haben sich nicht wenige Dilettanten in London mit Bach, Beethoven, Schumann befreundet. An dies Alles dürfen und müssen wir hier füglich erinnern, denn an dies Alles erinnerte sich thatsächlich der schöne Kreis von Zuhörern, als Sonntag Mittags die schlanke Grenadiergestalt mit dem treuherzigen Blick und dem freundlichen Lächeln vortrat, die vor so und

so viel Jahren als „Ernstl Pauer" von hier in die weite Welt gezogen war. Wir haben seinerzeit Pauer's Leistungen gewürdigt und können nur hinzufügen, daß sich sein Spiel noch mehr consoldirt, geglättet und verfeinert hat. „Geklärt" kann man nicht sagen, denn Pauer gehört zu jenen glücklichen Naturen, deren Anlagen und Triebe von Haus aus in harmonischem Ebenmaß stehen, deren Entwicklung ohne vulkanische Processe, ohne verwirrende Trübung vor sich geht. Klar, reinlich, überzeugend, nicht mit hinreißender Gewalt, aber mit gewinnendster Anmuth spricht sein Spiel zum Hörer. Es ist stets in maßvolle Empfindung getaucht, die zwar den höchsten Aufflug nicht wagt, aber für das Kräftige wie für das Liebliche den rechten Ausdruck hat. Ueber allem, was Pauer unternimmt, schwebt der Geist sicheren Gelingens, die Festigkeit erprobter Kunstanschauung, der Frohsinn eines wohlbestellten Gemüths.

Wie gewöhnlich war auch der letzte Concertgeber („the last, not the least") Herr Julius Epstein. Wir rechnen es Herrn Epstein zum Verdienst an, daß er in seinen Programmen consequent das allgemeine Interesse weit mehr auf den Inhalt der gewählten Tondichtungen, als auf seine persönliche Virtuosität lenkt. Auch diesmal hatte er ein gediegenes, interessantes Programm zusammengestellt und sich an demselben mit keinem einzigen Solostück, sondern mit drei großen symphonischen Concert-Compositionen von Seb. Bach, Mozart und Schumann betheiligt. Seb. Bach's von Streich-Instrumenten begleitetes Concert in D-dur gehört zu den anmuthigsten und sinnreichsten Clavier-Compositionen des großen Meisters. Die ideenreichen Tonspiele des ersten Satzes, die ganze eigenthümlich weiche, gegen den Schluß geradezu romantische Färbung des Andante, die lebensvolle knappe Rhythmik des Finale wirken, jedes für sich und als beziehungsvolle Theile eines organischen Ganzen, entzückend. Es ist nicht zu leugnen, daß nach diesem Bach'schen Concert das Mozart'sche in F-dur eine erschwerte Stellung hatte, so sehr diesem der Klangreichthum des ganzen Orchesters und der melodiöse, überwiegend homophone Fluß des neueren Instrumentalstyls zu statten kam. In vielen Momenten reizend durch seinen Blüthenschmuck, erschien es doch in andern neben dem viel älteren Bach — veraltet. Das Concert ist 1784 in Wien componirt und wurde von Mozart bei den Krönungsfestlichkeiten Leopolds II. in Frankfurt gespielt. Der erste Satz, dessen markirtes Hauptthema mit einer Art humoristischer Würde sich aus dem einfachen Aufsprung von der Tonica in die Dominante aufbaut, benützt dies Motiv sehr glücklich und ist trotz einiger Längen von festlichem, lebhaften Eindruck. Die beiden folgenden Sätze halten sich nicht auf gleicher Höhe. Das „Allegretto" (es wurde viel langsamer genommen als diese Bezeichnung vermuthen ließ) ist echt Mozart'scher blauer Himmel, aber so gänzlich unumwölkt und unbewegt, daß er uns fast langweilig wird. Wir Kinder einer unruhigeren und nachdenklicheren Zeit, für welche Beethoven den Baum der Erkenntniß geplündert hat, fühlen uns von der langen

Dauer einer so süßen, einförmigen Zufriedenheit beängstigt; unser Ohr wird undankbar wie Heine's Tannhäuser und „schmachtet nach Bitternissen".

Schumann's Concertstück (op. 52) „Introduction et Allegro appassionato" zum erstenmal zur Aufführung gebracht zu haben, ist ein dankenswerthes Verdienst Herrn Epsteins. Die Composition, obwol nicht in der vordersten Reihe von Schumann's Werken stehend, wirkt überaus anziehend, häufig fesselnd durch das eigenthümlich schöne Halbdunkel der Stimmung, überall anregend durch geistvolle Wendungen und Einfälle. Die langsame „Introduction" (G-dur) hindurch bewegt sich das Clavier fortwährend in breiten Arpeggien, über welchen in langgezogenen Tönen abwechselnd das Horn, die Clarinette, die Trompete (pianissimo) die Melodie anstimmen. Das „Allegro", E-moll, schließt sich mit einem kräftigen Thema an, dessen zweiten Theil eine jener leidenschaftlich aufrauschenden Clavierpassagen bildet, die Schumann so eigenthümlich sind. Das Ganze ist wirkungsvoll, aus Einem Guß, mitunter allerdings etwas an Mendelssohn's H-moll-Capriccio und G-moll-Concert erinnernd.

Herr Derffel hat in seiner zweiten Production einen ansehnlichen Schritt vorwärts gethan. An gleichmäßiger Durchbildung, Reinheit und Klangschönheit des Spiels ist ihm Epstein weit voraus; hingegen muß Derffel ein Uebergewicht an scharfer Charakteristik und Energie der Auffassung, namentlich in den höchsten Aufgaben musikalischer Interpretation, zugesprochen werden. Eine solche Aufgabe ist Beethoven's As-dur-Sonate, op. 110, bekanntlich ein überaus schwieriges und selten vorgeführtes Stück des Meisters. Herr Derffel leistete hierin Vorzügliches und gewiß sein Bestes; der lebensvolle scharf nuancirte Vortrag gab von der ersten Note an den wohlthuenden Eindruck einer langen Vertrautheit und vollständiger Durchdringung des Stoffes. In solchen Aufgaben begegnen wir Herrn Derffel am liebsten, geben uns ihm am unmittelbarsten hin; der gebildete, geistreiche Musiker spricht hier mit voller Erregung zu uns, er spricht von so großen und wichtigen Dingen, daß die kleinen Einzelheiten des sinnlichen Ausdrucks als solche ganz zurücktreten. Clavierstücke, welche zunächst Grazie und Eleganz des Vortrags verlangen und durch den sinnlichen Reiz des Klanges wirken müssen sind Herrn Derffel's Spiel minder angemessen. Eine gewisse Hast und Unstetigkeit des Vortrags, wie sie mitunter geistreichen Spielern eigen ist, ein nicht selten harter, stechender Anschlag, der die feineren Abstufungen der Tonstärke, ja die Klangschönheit überhaupt zu sehr vernachlässigt, machen sich in solchen Stücken geltend, deren geistige Bewältigung Herrn Derffel nicht genug zu thun gibt. Dies fiel uns unter anderm in C. M. Weber's Clavier-Quartett auf, das allerdings auch für jeden andern Concertgeber keine glückliche Wahl gewesen wäre. Nicht bald ist uns eine größere Instrumental-Composition aus neuerer Zeit und von so vornehmer Herkunft in solchem Grad veraltet und überwunden vorgekommen. Wenn jemand das Quartett zum erstenmal gehört hätte, er würde sich nur schwer überredet haben, eine Composition, und zwar eine sehr gefeierte, desselben Meisters

vor sich zu haben, dessen wahrhaft geniale Opern in ungebrochener Jugendfrische noch heute auf allen Bühnen leben. Ungleich geringere Befriedigung als die Concerte Epstein's und Derffel's gab uns die Production eines dritten Pianisten, der gleichwol die beiden erstgenannten an virtuoser Technik entschieden überragte. Wir meinen Herrn F. Bendel und sein viertes Concert. Der elegante Pianist verfolgte mit diesem Concert nur die Tendenz, sich als Tondichter, und zwar vorzüglich in größeren Formen, vorzuführen; wir hörten den ganzen Abend hindurch nur Bendel'sche Compositionen. Schon in Herrn Bendel's erstem Concert gab uns die „Sonate mit Violinbegleitung" Anlaß, an seiner schöpferischen Begabung zu zweifeln. Wir anerkannten zwar den lobenswerthen Ernst der Richtung und die Vermeidung alles blos Virtuosenhaften, vermißten aber die eigenthümliche, individuelle Physiognomie, welche durch eine durchweg hervortretende Anstrengung, bedeutend zu sein keineswegs erreicht oder ersetzt erschien. Die von Herrn Bendel vorgeführten größeren Compositionen haben uns in dieser Ueberzeugung vollständig bekräftigt; was sie neues hinzufügten, fällt nur belastend in die Wagschale der Negation. Wir hörten von Herrn Bendel's Compositionen (außer drei Liedern) ein „Concert symphonique" für Clavier und Orchester, das Kyrie aus einer „Missa solennis", endlich einen Fest- und Huldigungsmarsch „Künstlerweihe". Den in sich unklaren, widerspruchsvollen Styl aller dieser Werke erklären wir uns dadurch, daß hier eine mittelmäßige Begabung sich krampfhaft an dem Wagen Lißt's und Wagner's festzuhalten und hinaufzuschwingen sucht. Manches Motiv, namentlich aus dem Concert, klingt recht hübsch und wäre nicht übel zu einem kleinern, anspruchslosen Clavierstück zu verwenden; allein der Componist will durchaus größer scheinen, als er gewachsen ist. Das macht nun den peinlichen Eindruck eines fortwährenden Reckens und Dehnens, alle Innerlichkeit und Sammlung geht darüber verloren. Das „Symphonische Concert" bewegt sich anfangs ganz in dem unmusikalisch rhetorischen, bedeutungsvoll zerhackten Styl Wagner's und Lißt's; an das Adagio schließt sich nichtsdestoweniger ein reiner Bravourwalzer. Das Finale beginnt als Marsch, hetzt dann dämonische und idylle Elemente wunderlich gegen einander, und schließt in rein äußerlichstem Polkaglanz. Die effectvolle Behandlung des Clavierpartes verleiht übrigens diesem Concert ein unleugbares, wenngleich nebensächliches Interesse, das den beiden anderen großen Compositionen mangelt. In dem „Kyrie" der Messe wechseln fortwährend Stellen, die nach einfach kirchlichem Ausdruck streben, mit Modulations-Experimenten und Instrumental-Effecten, welche unverändert im „Tannhäuser" oder „Lohengrin" stehen könnten, vielleicht auch wirklich dort stehen. Verhielt sich das Publicum zu diesen Tondichtungen ziemlich kalt, so schien es von der Schlußnummer, dem Fest- und Huldigungsmarsch", fast abgestoßen. In der That war dies die bedenklichste Gabe aus dem musikalischen Füllhorn Herrn Bendel's, und ein schlimmes Omen wäre es, wenn der Componist in diesem rohen Effectstück, daß die Faßlichkeit einer Wachtparade mit der Prätension eines erhabenen Mysteriums verbindet, wirklich erblicken sollte, was

er in der Ueberschrift ausspricht: eine „Künstlerweihe“! Wir zählen gewiß nicht zu den Verehrern des Tondichters Lißt; wenn aber ein hiesiges Blatt behauptet, Herr Bendel habe alle Vorzüge Lißt's, ohne dessen Fehler, so müssen wir feierlichst gegen eine solche Abschätzung Lißt's protestiren. Dasselbe Blatt erzählt uns, daß Lißt beim Anhören des Bendel'schen „Huldigungsmarsches“ (zu Lißt's 50. Geburtsfest componirt) sich darin wie in einem „musikalischen Porträt“ erkannt und laut ausgerufen habe: „Ja wohl, das bin ich!“ Diese erstaunliche Begebenheit ist von solcher Bedeutung, daß wir sie nur noch durch die genaue Angabe vervollständigt wünschten, nach dem wievielten Toast Lißt diesen Ausspruch gethan, und ob er sich auch am folgenden Morgen noch in demselben Spiegel erkannt habe.

Zwei Harfenconcerte fanden jüngst in Einer Woche statt. Unwillkürlich fiel uns die Bibelstelle ein: „Ich hasse eure Feste, das Spiel eurer Harfen mag ich nicht hören“. (Amos, 5, 21.) Die beiden Rivalen, Herr Zamarra und Herr Dubez, sind zwar anerkannte Virtuosen auf ihrem Instrumente, aber das Instrument selbst ist kein rechter Virtuose. Die wahre Mission dieses altehrwürdigen Organes bleibt denn doch immer die Begleitung des Gesanges, außerdem gebührt ihm im Orchester eine charakteristische Stelle, deren Wirksamkeit in neuerer Zeit Berlioz gleichsam neu entdeckt hat. Getrennt vom Gesang und von der stützenden Grundlage des Orchesters oder eines anderen begleitenden Instruments, allein auf ihre eigenen spärlichen Mittel gewiesen, wird die Harfe immer auf ein engstes Feld musikalischen Ausdrucks gebannt sein. Will sie dies Feld überschreiten, in dem Gebiet anderer Instrumente colonisiren — wie dies zu Concertzwecken gar nicht zu vermeiden ist, — so tritt ihre Unzulänglichkeit nur um so greller hervor. Töne, die nur durch Rupfen oder Reißen von Saiten erzeugt werden, lassen sich nicht schwellen, nicht abschwächen, sie gestatten keinen gebundenen Gesang. Immer wieder auf ihre ursprüngliche Domäne, die Arpeggien, zurückgedrängt, wirkt die Harfe als Solo-Instrument äußerst bald monoton, ihr glänzender, rauschender Ton kann die seelenlose, kalte Physiognomie nicht verläugnen. Auch Herr Dubez, der ohne alle Begleitung spielte, machte diese Erfahrung. Das von ihm vorgetragene Mendelssohn'sche „Lied ohne Worte“ heftet an die Spitze arpeggirender Accorde eine gebundene singende Melodie; die Harfe gab die Arpeggien prächtig wieder, versagte aber den Gesang. Den türkischen Marsch aus den „Ruinen von Athen“ beeinträchtigte ein anderer Punkt, an dem die Harfe sterblich ist: die Schwäche und Unklarheit der tiefen Baßsaiten; die stakkirte Melodie fiel wie in lustig glitzernden Tropfen herab, allein der Baß wankte und schwankte darunter, wie es marschirenden Soldaten, und seien es selbst Türken, nicht geziemt. Den besten Effect machte jedenfalls der bekannte „Sylphentanz“ von Godefroi, ein für die Harfe gedachtes und geschriebenes Bravourstück, das Herr Dubez glänzend bewältigte.

Alois Ander.

(† 12. December 1864.)

Der Trauerglockenton, der in diesem Augenblick die Beerdigung Ander's verkündigt, widerhallt tief und schmerzlich in jeder Brust. Man darf kühn behaupten, daß das Leidwesen um den vortrefflichen Künstler und liebenswerthen Menschen in Wien ein allgemeines sei. Nicht einmal Staudigl's, des Vielverehrten, Heimgang traf in solchem Grad schmerzlich und bestürzend; der Tod hatte ihn mit stumpfer Sense langsam zu Ende gebracht, nachdem er der Kunst und dem Leben längst verloren war. Ander hingegen, den viel jüngern Mann, hörten wir noch vor wenig Wochen in seiner Lieblingsrolle und sahen ihn guten Vertrauens die Reise nach dem heilkräftigen Wartenberg antreten. Die Nachricht von seinem Tod konnte nicht unerwarteter sein. Die persönliche, fast familienhaft-herzliche Zuneigung, die das Wiener Publicum von jeher für seine Theater-Lieblinge hegt — ein traditioneller Charakterzug — war Ander in einem ganz besonderen Grade zugewendet, in einer Allgemeinheit und Wärme, wie sich deren nur die größten, mit Wien am längsten verwachsenen Künstler des Burgtheaters rühmen können. Ander hatte in Wien seine Carrière begonnen, seinen Ruhm begründet, die Wiener hatten ihn gleichsam entdeckt und erfunden, sie haben ihn ununterbrochen und ausschließlich besessen, als einen der Ihrigen großgezogen, geliebt, verhätschelt — sie sind Ander's zweite Witwe.

Den Freunden des Kärntnerthor-Theaters ist der Abend des 22. October 1845 noch wohl erinnerlich, an welchem Ander zum erstenmal die Bühne betrat. Ander's schöner Tenor war in kleineren Gesellschaftskreisen und im „Männergesangverein" bekannt geworden; Stimme, Intelligenz und eine sehr einnehmende Erscheinung wiesen ihm den Weg zur Bühne. Dem energischen und gewichtigen Einfluß des Ober-Regisseurs Franz Wild gelang es, Ander zum Debut zu verhelfen. Die leisen Befürchtungen einiger Freunde, wie das Wagstück des noch ungeschulten, incorrect aussprechenden, gänzlich theaterfremden Ander ausfallen werde, schlug Wild mit dem Ausruf nieder: „Ich sage euch, daß, seit Wild aufgehört hat zu singen (sich selber setzte er bekanntlich immer an die Spitze), Wien zum erstenmal in Ander wieder einen großen dramatischen Tenor bekommt". Ander's Debut als „Stradella" war ein Ereigniß, wie es selten in den Annalen eines Hoftheaters vorkommt. Ein schüchterner, junger Mann, der sich noch auf keiner Bühne versucht hatte, der weder von weit her kam, noch daheim auf der Leiter kleiner Nebenrollen emporgeklettert war — er erschien auf dem k. k. Hofoperntheater gleich in einer Hauptrolle als Träger einer neuen Oper. Der günstige Erfolg des Abends war ein entscheidender und Ander seither — durch 20 Jahre — der Liebling des Wiener Publicums. Seine nächsten Aufgaben bildeten gleichfalls lyrische Partien der deutschen Oper, ein Gebiet, auf welchem unser

Sänger stets seine liebenswürdigsten Vorzüge entfaltet hat: Konrad in „Hans Heiling“, Hugo in Spohr's „Faust“, Nadori in „Jessonda“, Ivanhoe in „Templer und Jüdin“ u. s. w. Schon diese ersten Bühnenschöpfungen Ander's machten den wohlthuendsten Eindruck. Seine Stimme blendete nicht durch Energie oder Größe, gewann aber um so sicherer durch Schmelz und jugendliche Weichheit. Dies blühend schöne Organ, dem allerdings noch die methodische Schulung mangelte und das einen leisen Nasalbeiklang nie ganz verlor, behandelte der junge Sänger damals schon mit erstaunlicher Leichtigkeit und Freiheit. Dabei leuchtete sein dramatisches Talent, das sich in den folgenden Jahren noch zu ungleich größerer Bedeutung entwickelte, bereits in jenen ersten Rollen unverkennbar durch. Mit der Höhe seiner Erfolge stieg auch Ander's Fleiß und Kunststreben. Als seine eigentlichen, jedenfalls bedeutendsten Lehrer dürfen wir wohl die Hasselt und Wild ansehen, welche ihm beim Einstudiren der Partien unmittelbar an die Hand gingen. Mit gleichem Eifer arbeitete Ander an seiner ziemlich dürftigen allgemeinen Bildung. Er erzählte selbst in spätern Jahren lächelnd, wie er damals anstatt aller andern Hülfsbücher ein Conversations-Lexikon kaufte und es von Anfang an durchzulesen begann. In seine vollste, reichste Blüthe trat Ander mit Meyerbeer's „Propheten“. Er hatte die anstrengende, aus den widerstrebendsten Elementen zusammengesetzte Rolle mit poetischem Geist gestaltet, in Spiel und Gesang meisterhaft durchgeführt. Sie war es, die ihm auch auf auswärtigen Bühnen große Erfolge und das unbestrittene Ansehen eines der ersten deutschen Sänger erwarb. Die Jahre 1850 bis 1853 bilden den Höhepunkt in Ander's Laufbahn. Jugend und Talent, Ruhm, Gold, Frauengunst — Alles sein Eigen! Sein Leben glich einer Blume, die sich auseinanderfaltet.

Ander's Stimme hatte noch nichts von ihrem jugendlichen Schmelz und Wohllaut eingebüßt und war an Kraft und Ausdauer gewachsen. Der Zug edler, ritterlicher Männlichkeit bildete sich immer schöner und bestimmter aus; selbst in den zartesten lyrischen Partien, wie Nadori, Tamino, Gennaro, Arthur, verfiel er nicht in spielende Weichlichkeit. Seine poetischen Schöpfungen breiteten sich nun in reichem Kranz um den „Propheten“ aus: Raoul in den „Hugenotten“, Arnold im „Tell“, Edgar in der „Lucia von Lammermoor“, Adolar in „Euryanthe“. Sie zählen zu unsern schönsten Erinnerungen. Der ganze Zauber von Ander's Persönlichkeit war darüber gebreitet und nahm jeden Hörer willenlos gefangen. Zum erstenmal erlebten wir in den gedachten Rollen mehr als die blos musikalische Ausfüllung der Partie; Gestalten von hinreißender Lebenswahrheit standen vor uns, wir liebten und haßten, verzweifelten und jubelten mit ihnen. Man denke an Raoul's Eintreten bei Valentine und das erschütternde Liebesduett, an die geheimnißtrunkene süße Beklommenheit Nadori's, an Edgar's Fluch und vor Allem an das große Terzett in „Wilhelm Tell“. Noch nie haben wir so unmittelbar das tiefste Gefühl der Seele aussingen hören. Der Ton war hier unendlich mehr, als das kunstreiche, wohlgeschulte Instrument des

Musikers, er war der durchsichtige Leib der edelsten Empfindung. Wir haben in diesen Rollen siegreichere Organe und geschultere Gesangskünstler gehört, aber einer so freien, harmonischen, aus sich selbst hervorblühenden Leistung begegnen wir kaum wieder.

Es lag etwas Räthselhaftes in Ander's Gewalt über das Publicum. Weder seine Stimme, noch weniger deren technische Ausbildung waren von ungewöhnlichem Glanz, es sangen neben ihm deutsche und italienische Sänger, die ihn in beiden Stücken entschieden überragten. Und dennoch wußte Ander in einer Weise zu rühren und zu fesseln, wie es keinem seiner Rivalen in Wien gelang. Das Seelenhafte im Klang seiner Stimme, stets ausströmend in edlem, schönem Ausdruck und überall getragen von echt dramatischem, lebenswahrem Spiel, erklärt diese Gewalt. Ander's schauspielerische Begabung verlieh ihm ein außerordentliches Uebergewicht über die meisten seiner Rivalen und Collegen. Er war als Darsteller so wenig wie als Sänger der Mann der überraschenden, schlaghaften Effecte, der ausgeklügelten Pointen, der raffinirten Contraste; sein Spiel lebte, ohne zu falscher Selbstständigkeit sich vorzudrängen, in charaktervoller, harmonischer Einheit mit und in dem Gesang. Stets war es ein wirklicher Charakter, den er mit sicherem Blick erfaßte und in fein gezeichnetem Fortschritt entwickelte. Ander nahm es sehr ernst mit dem dramatischen Theil seiner Aufgaben, über die Geschichte Johann's von Leyden und anderer Bühnenhelden war er informirt wie der beste Historiker. Das Entscheidende in Ander's Leistungen blieb aber stets das Harmonische, Edle des Gesammteindrucks, die quellende Empfindung und Liebenswürdigkeit, die ihn nie und nirgends verließ, die jede Vorstellung, in der er mitgewirkt, sofort adelte und ihn ganz eigentlich als den Poeten unter unseren Sängern hingestellt hat. Als Concertsänger wählte Ander am liebsten Beethoven's „Adelaide“, die er mit schwärmerischer Empfindung sang.

Im Jahre 1853 traf Ander's Gesundheit der erste Stoß: ein durch allzugroße Anstrengung hervorgerufener Blutsturz. Eine berühmte medicinische Autorität in Wien, deren Todesurtheile zum Glück nicht immer tödtlich sind, machte für alle Zukunft das Kreuz über Ander's Stimme. Demungeachtet trat Ander nach mehrmonatlicher Krankheit unter unendlichem Jubel als Lyonel in der „Martha“ wieder auf. Der „Markt zu Richmond“ war vom Publicum in einen förmlichen Blumenmarkt verwandelt, und das Tischchen, an dem Ander mit Staudigl saß, bog sich unter der Last von Kränzen und Blumensträußen. Ander's Stimme hatte in der mittleren und tiefen Lage kaum gelitten, nur die Höhe zeigte nicht mehr ganz die frühere Kraft und Leichtigkeit, eine Einbuße, die im Laufe der folgenden Jahre noch merklicher hervortrat. Die zweite Hälfte der Fünfziger Jahre zierten noch eine Reihe der schönsten Leistungen Ander's. Ja eine seiner berühmtesten und bedeutendsten Gestalten fällt in diese Zeit: Wagner's „Lohengrin“, eine Leistung, die für die glänzende Aufnahme der Oper entscheidend war und in gewissem Sinn Ander's „Propheten“-Ruhm in einer schönen Nachblüthe wiederholte. Von

da an wurden leider die Unterbrechungen von Ander's Thätigkeit häufiger und länger. In den letzten Jahren brachte Ander noch an neuen Rollen: „Tannhäuser," den Herzog in „Rigoletto" (1860), Janko, in den „Kindern der Haide" (1861), „Faust" von Gounod (1862), endlich den Franz Baldung in Offenbach's „Rhein-Nixen" (1864), die letzte und wohl undankbarste seiner Rollen. Zu Anfang des laufenden Jahres schien Ander leidlich gekräftigt, nach Ablauf der Sommerferien fühle er sich aber unfähig, zu singen, und mußte seinen Urlaub immer von neuem verlängern lassen. Seine Stimme war ihm nicht mehr zu Willen und sein Nervenleben so aufgeregt, daß ihn vor jedem Auftreten ein heftiges Fieber schüttelte. Mehrmals geschah es, daß Ander, völlig angekleidet, im entscheidenden Moment nicht vor die Lampen treten wollte und der Regisseur ihn förmlich auf die Scene hinausführen mußte. Sein Zustand beschäftigte ihn auf das peinlichste, jede Viertelstunde trat er ans Clavier und probirte seine Stimme. Oft suchte er sich selbsttäuschend Muth zu machen, und wir hörten ihn in der letzten Zeit gar häufig versichern, er fühle sich besser bei Stimme als je zuvor. Die böse, nicht ruhende Ueberzeugung vom Gegentheil kam dann nur um so heftiger in ihm zu Worte. Daß er aber nicht leben könne, ohne zu singen, fühlte Ander klar und äußerte es mehr als einmal. Es war vorauszusehen, dies Gefäß werde zerspringen, wenn es nicht mehr klingt. Die tiefe Verstimmung, die Ander's nähere Freunde seit zwei Jahren an ihm bemerkten, war nicht blos durch physische Störungen veranlaßt, sondern ebensosehr durch anhaltende Gemüthsaufregungen, welche mit der Kunst nichts zu schaffen hatten. In diesen letzten zwei Jahren seines Lebens hat Ander kein Buch mehr gelesen und kein Bild mehr gemalt — Beschäftigungen, welche früher einen großen Theil seiner Zeit in Anspruch genommen. Die Wände seiner Zimmer hingen voll von seinen Oelgemälden, meist Landschaften, welche bei ziemlich incorrecter Zeichnung doch ein sehr glückliches Auge für Farben-Effecte verriethen.

Ander's trauriger Ausgang ist uns in nur zu lebhafter Erinnerung. Nach seinem unglücklichen letzten Auftreten, auf welchem er mit Gewalt bestand, wurde Ander nach der Wasserheilanstalt Wartenberg in Böhmen gebracht. Sein Zustand erwies sich bald als hoffnungslos, grauenhafte Nacht senkte sich auf sein Bewußtsein und der rasche Tod hat ihn wenigstens vor dem traurigeren Los bewahrt, das Schicksal seines Freundes Staudigl zu theilen. Ander's bescheidenen, wohlwollenden Charakter und feine, gebildete Sitte brauchen wir kaum ausdrücklich zu rühmen — seine Liebenswürdigkeit war sprichwörtlich. Die Menschen alle, die heute die schneebedeckten Straßen entlang zu Ander's Leichenbegängniß eilen, ihm im Herzen zahllose Stunden der Freude, Rührung und Erhebung dankend, werden aus Einem Munde ihm jene Nachrede weihen, die am Ende der letzte, ehrendste Erfolg unserer größten Rolle ist.

1865.

Philharmonische Concerte: Schubert's Entreactes zu Rosamunde, Ouverture zu „Alfons und Estrella" und C-dur-Symphonie.
Mendelssohn's G-moll-Concert (Frl. A. Kolár).
Beethoven's Fest-Ouverture op. 124.
Ouverture „Sakuntala" von Goldmark.
„Die Nixe" von Rubinstein.
„La chasse du jeune Henri" von Méhul.
Baßarie von Mozart.
Ouverture „Ruy-Blas" von Mendelssohn.
Ouverture „Lodoiska" von Cherubini.
Suite in Canonform von J. Grimm.

Männergesangs-Concerte: Schumann's Requiem.
„Frithjofs-Scenen" von Max Bruch.
Chöre von F. Lachner, C. M. Weber, Engelsberg.

Gesellschafts-Concerte: Gade's „Erlkönig's Tochter."
Seb. Bach's Trauer-Cantate.
Schubert's H-moll-Symphonie.
Symphonie von Cherubini.
Beethoven's Musik zu „König Stephan".

Kammermusik: Rubinstein's Clavierquartett in C.

Virtuosen: Louise Hauffe. Carlotta Patti und Roger. Die Ullmann'schen Concerte.

Das Dante-Concert der Italiener in Wien.

Musikalische Plauderei: Die Leierkastenbarbarei. Musikalische Jungfrauen. Neueste Tanzmusik von Strauß' Sohn.

Philharmonische Concerte.

Das Orchester des Hofoperntheaters gab unter Dessoff's Leitung ein eigenes „Philharmonisches Concert" für die Errichtung des Schubert-Monuments. Drei von den Orchesterstücken waren den Hörern so gut wie neu: zwei Zwischenact-Musiken zu „Rosamunde" und die Ouverture zur Oper „Alfons und Estrella". Rosamunde war ein vieractiges Drama der Frau Helmine v. Chezy, in welchem viehhütende Prinzessinen, kühne Prinzen, gräßliche Tyrannen, Räuber, vergiftete Briefe ꝛc. vom Zufall weidlich durcheinandergehetzt, einen romantischen Unsinn vollführen, den heutzutage wohl kaum Jemand verdauen würde. Und was veranlaßte Franz Schubert zur Composition der Chöre, Tänze und Zwischenact-Musiken in diesem Schauerdrama? Ein äußerer zufälliger Anlaß, dieselbe „Göttin Gelegenheit", die ihm zeitlebens die kostbarsten Schätze entlockte, um damit nur zu oft hölzerne Puppen zu schmücken. „Rosamunde" war für das Theater an der Wien, und zwar zum Benefice der Demoiselle M. Neumann (später verehelichten Lukas) bestimmt. Für die hübsche Beneficiantin interessirte sich gar zärtlich Herr Kuppelwieser, Schubert's Freund. Er vermittelte, daß Schubert die musikalische Ausstattung der „Rosamunde" übernahm und in seiner wunderbar raschen Productivität binnen fünf Tagen vollendete. Bei der Aufführung im Wiedner Theater (am 20. December 1823) gefiel die Musik sehr, ohne jedoch dem langweiligen Schauspiel aufhelfen zu können. „Rosamunde" wurde nach zwei Vorstellungen für immer zurückgelegt. Auch um die Musik kümmerte man sich nicht weiter, bis sie jetzt, also nach 42 Jahren, durch Capellmeister Dessoff wieder ans Licht gezogen wurde. Die Entreacts zu „Rosamunde" gehören zu den interessantesten und liebenswürdigsten Bekanntschaften, die wir seit langer Zeit im Concertsaal gemacht haben. Nicht der (mitunter mißbrauchten) Pietät für Schubert's großen Namen bedarf es zum Preise dieser Tonstücke, sie strömen über von der reizenden Melodienfülle, dem feurigen und doch so lieblichen Erguß seines Gemüthslebens. Namentlich der erste Entreact ist ein echter Schubert und, wie uns dünkt, der

werthvollsten einer. Ein marschähnlicher Satz übergeht in einen freien, dramatisch schildernden Mittelsatz, der von dem tremolirenden Fis-moll-Accord an alle Reize der Schubert'schen Romantik enthüllt. Die Anlehnung an einen bestimmten Moment des Dramas ist augenscheinlich, ohne daß sie jedoch den mit dem Schauspiel unbekannten Hörer in seinem musikalischen Genuß verkürzt.

Dies eigenthümliche, tief leidenschaftliche Stück sagt uns, welche bedeutende dramatische Wirkungen Schubert's Musik erreicht hätte, wäre ihr jemals eine halbwegs ebenbürtige Dichtung entgegengekommen. Poetische Klötze, wie „Rosamunde", „die Zauberharfe", „Alfonso" und „Fierrabras" mußten mit ihrem Centnergewicht selbst Schubert's Musik rettungslos zu Boden ziehen. Der Strom der Zeit ging darüber hinweg. In unseren Tagen wagen sich rüstige Taucher hinab, lösen den funkelnden musikalischen Schmuck von den versunkenen Klötzen und retten ihn zur allgemeinen Freude wieder ans Tageslicht. Minder energisch und bedeutend, dafür von einschmeichelnder Zärtlichkeit ist der zweite Entreact, ein liedmäßiger Satz mit zwei Trios, deren eines den reizendsten Wechselgesang zwischen Clarinette und Oboe bildet. Das Thema scheint Schubert besonders lieb gewesen zu sein, er hat es in das Andante seines A-moll-Quartetts herübergenommen. Während Schubert in dem ersten Entreact sich vollkommen frei gehen läßt, in der Fülle seiner reichbewegten Gedankenwelt sich nicht an die Grenzen einer Zwischenactmusik bindend, behält er in der Ouverture zu „Alfonso und Estrella" streng die knappen Formen der damaligen Ouverturen. Nicht von hervorragender Eigenthümlichkeit oder Größe, mit andern Schubert'schen Instrumental-Werken verglichen, macht doch ihr klarer lebhafter Melodienfluß, mit dem effectvoll und glänzend aufstürmenden Schluß, einen ganz gewinnenden Eindruck und eignet das Stück ganz besonders zur Einleitungsmusik.

Die große C-dur-Symphonie, an Reichthum und Genialität der Erfindung die erste seit Beethoven, der Zeit wie dem Range nach, beschloß würdig das Concert. Die bedeutenden Längen dieses Werkes sind allerdings nicht wegzuleugnen, die vorherrschende Homophonie und die Gleichförmigkeit des Rhythmus macht sie ungleich fühlbarer als Aehnliches bei Beethoven. Wir haben die jedesmal und überall constatirte Thatsache auch bei dieser Aufführung wieder beobachtet, daß das Publicum, welches zu Anfang jedes der vier Sätze sich mit Entzücken dem Melodienzauber hingibt, gegen Ende jedes Satzes und der ganzen Symphonie sichtlich ermüdet. Wir glauben, daß ein häufigeres Vorführen des Werkes auch diese Ermüdung allmälig verringern würde, und empfehlen deshalb das Mittel im allseitigen Interesse.

Im zweiten „Philharmonischen Concerte spielte Fräulein Auguste Kolár Mendelsohn's G-moll-Concert. Ihr Vortrag war von makelloser Reinheit, Sicherheit und Glätte, ein leichter Glanz lag wie Goldstaub darüber. Fräulein Kolár gehört unter den Virtuosen nicht zu den imposanten oder blendenden, sondern zu jenen still erfreuenden, die mit leiser, aber

sicherer Hand fesseln. Ihre feine und eigene Empfindung stellt sie keinen Augenblick durch Schminke oder Uebertreibung in Zweifel. Das Gefühl erscheint stets unter dem Einfluß des musikalischen Verstandes, und verfällt nicht jener haltlosen, in lauter Rubatos und kleinen Accenten zerschmelzenden Weichlichkeit, welche leider die „Weiblichkeit“ am Clavier zu repräsentiren pflegt. Viele Bravourstellen des Mendelssohn'schen Concertes sind auf eine größere Kraft berechnet und klingen unter Männerhänden imposanter; trotzdem könnten wir nicht sagen, daß der Mangel an Schallkraft uns irgendwo gestört, aus der Stimmung gebracht hätte. Der Grund liegt in der feinen Ausgeglichenheit und inneren Harmonie der ganzen Leistung. Fräulein Kolár gab dem Tonwerk den wahren Ausdruck, der sich im Allegro weder zu einer Leidenschaft aufreizt, die Mendelssohn fremd ist, noch in dem ruhigen Strom des Andante sich inhaltslos verliert. Mehr als einmal unterbrach ihr Spiel jenes zufriedene Gemurmel der Hörer, welches das schönste Accompagnement für den Spieler ist; zum Schluß wurde die junge Künstlerin, deren anmuthvolle Bildung und Bewegung auch nicht gerade abschreckend wirken, drei- oder viermal stürmisch gerufen. Das Mendelssohn'sche G-moll-Concert selbst haben wir diesmal, nach einer wohlthuenden Pause von mehreren Jahren, mit Vergnügen und Bewunderung wieder gehört. Vor einem Decennium noch erfüllte uns eine wahre Furcht davor, glaubte man doch bereits, die Claviere im Conservatorium spielten es von selbst. Nun haben wir die nöthige Empfänglichkeit für ein Werk wiedergewonnen, das unter Mendelssohn's Clavier-Compositionen ohne Frage obenan steht und als Concertstück wenige seinesgleichen hat.

Beethoven's Fest-Ouverture op. 124 („Weihe des Hauses“), eine der schwierigsten Orchester-Aufgaben und dadurch zu des Meisters Lebzeiten eine seiner härtesten Prüfungen, wurde mit vollendeter Virtuosität ausgeführt. Die Pariser, welche mit so viel Stolz auf den „premier coup d'archet“ ihrer Conservatoires-Concerte lauschen, hätten vor diesen blitzartig einschlagenden Eröffnungs-Accorden gehörigen Respect bekommen. Was die Ouverture selbst betrifft, so konnte das Josefstädter Theater (zu dessen Eröffnung im Jahre 1822 sie bekanntlich geschrieben ist) in erlauchterer Weise gewiß nicht eingeweiht werden. Ihre Großartigkeit in Styl und Dimensionen läßt kaum vermuthen, daß es sich dabei um eine kleine Vorstadtbühne handelte, und das komische Mißverständniß Fetis', der „die Weihe des Hauses“ mit „dédicace du temple“ übersetzte, erscheint in dieser Hinsicht so ganz unvernünftig nicht. Bei all ihrer grandiosen Haltung hat übrigens die „Fest-Ouverture“ weitaus nicht die frei und üppig dahinströmende Ideenfülle der Ouverturen zu „Egmont“, „Coriolan“, „Fidelio“ und „Leonore“; vielmehr bestätigt sie sammt ihrer kleineren Vorläuferin („Namensfeier“ op. 115), daß Beethoven in allen Gelegenheits-Compositionen einen gedrückteren, mühsameren Flug nimmt, als gewöhnlich. — Mit herzlichem Behagen ließen wir hierauf Schubert's jugendlich-romantische

22*

„Ouverture zu Fierabras“ an uns vorüberziehen. Sie war es nicht, die ihn unsterblich gemacht, aber es ist doch ein Unsterblicher, der aus ihr spricht.

Im dem vierten „Philharmonischen Concert“ wurde eine Ouverture, „Sakuntala“, von Carl Goldmark zum erstenmale aufgeführt und beifällig aufgenommen. Wir halten diese Composition weitaus für das Beste, was der begabte und energisch vorwärtsstrebende Componist bisher geliefert hat. Frisch und charakteristisch in der Erfindung, von klarer Anlage und feinem Detail, zeigt die Ouverture eine entschiedene Klärung des früher etwas wirren und wühlenden Talentes Goldmark's. Nur wenige Stellen erinnern an seine ehemalige Dissonanzen-Liebe und pathetische Unklarheit. Die wirksame, charakteristische Instrumentation verdient umsomehr Anerkennung, als Herr Goldmark bisher wohl kaum in der Lage war, seine Orchestersachen selbst zu hören. Was das Verhältniß der Composition zu dem berühmten indischen Drama „Sakuntala“ betrifft, so ist es kein abhängiges in dem mißverständlichen Sinne der descriptiven Musik. Als Musikstück an und für sich vollkommen verständlich und selbstständig, nimmt sie von dem Gegenstand nur die poetische Anregung, die allgemeine Stimmung und Localfarbe, allenfalls die einfachsten Grundzüge der dramatischen Peripetie.

Das letzte „philharmonische Concert“ neigte stark zum Cultus der Naturgeister; es begann mit Nixen und endigte mit Elfen. Letztere spendete Mendelssohn mitsammt dem ganzen „Sommernachtstraum,“ die ersteren kamen aus Rußland von Anton Rubinstein. Ein Gedicht von Lermontoff, „die Nixe,“ hatte diesem Componisten Anregung und Stoff zu einer Art dramatisirter Ballade für Altsolo, Frauenchor und Orchester gegeben, welche dem Wiener Concertpublicum bisher unbekannt war. Eine schöne, liebestolle Nixe, welche, von Fluthen umrauscht, vom Mondlicht übergossen, die Leiche eines Heldenjünglings zum Leben zurückzuküssen sich bemüht — dies gäbe ein Bild (die Düsseldorfer haben derlei gerne gemalt), das uns den Inhalt der Rubinstein'schen Tondichtung deutlicher und vollständiger erklärt, als es Lermontoff's Gedicht thut. In der deutschen Uebersetzung klingt das Gedicht, welches einen vielverbrauchten Heine'schen Stoff mit frostiger, künstelnder Pracht auseinander legt, hart und unbeholfen. Wenn die Nixe folgende Verse immer und immer verwundert wiederholt:

„Dies brünstige Kosen, ich weiß nicht warum,
Es läßt ihn so kalt und so stumm;
Er schläft, sein Haupt auf die Brust mir gelehnt,
Und im Schlaf er nicht athmet, nicht stöhnt!“

so möchte man etwas ungeduldig ihr endlich zurufen, daß der Mann aus dem einfachen Grunde „nicht athmet, nicht stöhnt,“ weil er eben, wie die meisten Ertrunkenen, mausetodt ist. Rubinstein hat aus dem Gedicht eine wohlklingende, abgerundete, aber in keiner Weise hervorragende Composition gemacht. Die Musik,

die sich ungefähr in Tempo und Stimmung der Mendelssohn'schen Melusina bewegt, anfangs sogar mit starkem Anklang an das Hauptmotiv, entbehrt der Originalität. Sie erscheint als verspäteter Nachzügler der musikalischen Loreley- und Nixen-Literatur, die Mendelssohn, Schumann, Gade und Hiller schufen. Mit Schumann's zauberhaftem Nixenchor in „Page und Königstochter" erlaubt das Rubinstein'sche Stück nicht den entferntesten Vergleich. Rubinstein's Nixen drücken sich in dieser conventionell gewordenen Loreleysprache fein und gebildet aus, ohne darin irgend etwas Eigenthümliches oder Bedeutendes zu sagen; ebenso ist die umgebende Wasser- und Mondschein-Decoration mit Harfenarpeggien, Hornklängen, sordinirten Violinen äußerst sauber, aber nach bekannten Vorbildern gemalt. In formeller Hinsicht könnte man die Novität für einen Fortschritt des Componisten ansehen, so ruhig und wohlklingend fließt sie in mäßig gesteigertem, durch keine Crudität unterbrochenen Verlauf dahin. Schade, daß dieser formelle Vorzug hier ganz des bedeutenden, eigenthümlichen Inhaltes entbehrt, nichts von dem originellen erfinderischen Geist verräth, welcher die früheren Werke Rubinstein's, wenn auch nicht gleichmäßig erfüllt, so doch sporadisch durchblitzt. Wir hätten beim Anhören der „Nixen" nimmermehr auf Rubinstein gerathen, eher auf Hiller, Gade, Reinecke. Ob Rubinstein doch noch die Hoffnungen erfüllen werde, die man seit zehn Jahren in sein Talent setzt? Er müßte sich beeilen, oder besser, er müßte die Eile aufgeben, mit der er sorglos, kritiklos in den Tag hineinproducirt, sich kopfüber aus einer Composition in die andere stürzt, keinem Gedanken Zeit gönnt, auszureifen, keinem Werk die Mühe, gefeilt und vollendet zu werden. Rubinstein hat noch immer keine Tondichtung geliefert, die in allen Theilen sich nur einigermaßen auf gleicher Höhe erhielte, in ihrer Totalität befriedigte, den Stempel des Fertigen, Meisterhaften, Classischen (in des Wortes liberalster Bedeutung) trüge. Noch immer wechseln Sätze voll Schwung und Leidenschaft mit matten alltäglichen, lebenstrotzende Melodien mit verwaschenen, flachen Phrasen, noch immer führen von einem glänzenden Einfalle zum andern die miserabelsten Brücken, noch immer schließt unlustig, schwach und banal, was frisch und schöpferisch begonnen. Weder Rubinstein's Opern (in ihnen ruhen die schimmerndsten Juwelen seines Talentes), noch sein Oratorium vermochten irgendwo festen Fuß zu fassen, seine Orchester-, Clavier- und Kammermusiken, überall mit lebhaftem Beifalle begrüßt, behaupten (vielleicht mit ganz geringen Ausnahmen) keine bleibende Stelle in den Repertoires; kurz, auf die vielverheißende üppige Blüte dieses Talentes will noch immer die Frucht nicht folgen. Die „Nixen" schienen das Publicum ziemlich kalt zu lassen; wenn Fräulein Bettelheim die Hälfte des lautgewordenen Beifalles dem Componisten abgibt, so hat sie mehr als redlich getheilt.

Auf die Rubinstein'sche Novität folgte ein ehrwürdiges Rococcostück, das durch fünfzigjähriges Liegen für unsere Generation wieder zur Novität geworden ist: Méhul's Ouvertüre „La chasse du jeune Henri." Sie ist die

noch heutzutage in ganz Frankreich populäre Einleitung zu einer Oper, die nicht ausgespielt wurde. Es war im Jahre 1797, als Méhul's Oper unter dem gedachten Titel in der Opéra comique gegeben und die Ouverture mit solchem Enthusiasmus aufgenommen wurde, daß sie zweimal hinter einander gespielt werden mußte. Die Oper selbst hatte eine Episode aus der Jugend Heinrichs IV. von Frankreich zum Gegenstand. Was immer in jenen Revolutions-Jahren auf einen König Bezug hatte, gerieth in die bedenklichste Stellung und wurde sofort Parteisache. Auch diesmal hofften die Royalisten einen Erfolg der Oper, während die Republikaner, entrüstet, daß man einen „Tyrannen“ auf die Bühne bringe (seine Tyrannei war bekanntlich, Frankreich glücklich zu machen), die Oper von der ersten Scene an ununterbrochen auspfiffen, so daß der Vorhang lange vor dem Schlusse fiel. Um jedoch den Componisten durch einen Beweis der allgemeinen Achtung zu entschädigen, verlangte das Publicum schließlich die Ouverture zum drittenmal. Dies dürfte der erste und einzige Fall in der Theater-Geschichte sein, wo Ludwig Tieck's abstruse Idee, es sollten die Ouverturen, da sie ja vor dem Stück gar nicht verständlich seien, stets nach demselben gegeben werden, thatsächlich zur Ausführung kam. Seit jener ersten Aufführung, also fast 70 Jahre lang, hat sich Méhul's Jagd-Ouverture als Zwischenact-Musik in der Opéra comique und als Lieblingsnummer in den Concertprogrammen erhalten. Auch in Deutschland wurde sie häufig gespielt und stets gern gehört. Wien hörte sie zum erstenmal in jenem denkwürtigen Concert des Hornisten Punto, das im Jahre 1800 im Burgtheater unter Beethoven's Mitwirkung stattfand. Punto hatte Méhul's „Jagd-Symphonie“ aus Paris mitgebracht und dirigirte sie, seine Zuhörer damit mehr verblüffend als erfreuend. „Kein einziger Musikverständiger oder auch nur überhaupt gebildeter Zuhörer konnte sich damit aussöhnen,“ berichtet ein Kritiker jenes Concertes und fährt fort: „Méhul ist nicht nur ein Mann von Genie, sondern auch von vieler Wissenschaft, — wie vermochte er es aber über sich selbst, in diese sehr lange Jagd-Symphonie außer dem schrecklichen, verworrenen Getöse alle Arten gemeiner Jägermelodien, ja auch ganz kleinliche und widerliche Malereien anzubringen?“ Man war eben damals gegen den Realismus in der Musik und vor Allem gegen grelle Instrumentirung empfindlicher, als in späteren Zeiten. Heutzutage können wir in der „Jagd-Ouvertüre“ zwar keine geniale Schöpfung erblicken — die Erfindung hat ganz die trockene, verstandesmäßige Physiognomie der älteren französischen Musik — aber das einfache, idyllische Andante spricht uns recht artig an, und dem Effect des lebendigen Jagdallegros mit dem Geschmetter von sieben Waldhörnern kann wohl nur ein ästhetischer Griesgram sich ganz verschließen. An zweiter Stelle stand die unter Mozart's Namen circulirende Baß-Arie: „Io ti lascio, cara, addio,“ die nach den vorhandenen Zeugnissen ohne Zweifel von Mozart's Freund Gottfried von Jacquin componirt und in Köchel's Katalog als Nr. 245 unter den „unterschobenen Compositionen“ verzeichnet ist. Der Streit

über die Autorschaft hat übrigens hier nur historische Bedeutung. Mozart könnte in schwächerer Stunde die Arie ebensogut componirt haben, als Jacquin in einer guten. Wenn Jahn darin „wohl Mozart'sche Wendungen, aber keinen charakteristischen Zug seines Geistes" findet, so stimmen wir vollkommen bei, doch nicht ohne zu erinnern, wie viele echte Mozart'sche Arien (theatralische aus früherer Zeit, Concert- und Gelegenheitsgesänge) wir besitzen, in denen gleichfalls Mozart's Geist nur die allgemein respectirte Visitkarte „Mozart'scher Wendungen" abgegeben hat. Die Hauptsache in besagter Arie bleibt, daß sie in ihrer breiten, schönen Sangbarkeit dem Organ und Vortrag des Sängers ein günstiges Feld eröffnet, auf dem sich denn auch unser trefflicher Bassist, Herr Schmid, mit vielem Vortheil behauptete. An Beethoven's erste Symphonie wurden wir in diesem philharmonischen Concert gern erinnert. Wir sind zwar durch Beethoven's spätere Symphonien sehr nachhaltig verwöhnt, trotzdem sehen wir „von Zeit zu Zeit" die alten gern. Welch' bedeutende geschichtliche Erinnerungen, welch' fruchtbare Betrachtungen über den Umschwung der musikalischen Ansichten knüpfen sich für jeden Hörer daran! Oder gibt es etwas Anziehenderes, als sich im Geiste in die Zeit zurückzuversetzen, wo es noch keine „Eroica" gab?

Mendelsohn's Ouverture zu „Ruy Blas" ist ein Eröffnungsstück par excellence. Als musikalisches Kunstwerk keine der „Concert-Ouverturen" Mendelsohn's erreichend, hat „Ruy Blas" in seinem jugendlichen Fortstürmen, seiner glänzenden Ritterlichkeit doch einen Zug für sich, welchen weder der märchenhaft vergeistigte und vergeisterte „Sommernachtstraum," noch die mondscheingebadete „Melusina," noch endlich die düstere Landschaft der „Hebriden" aufweist. Daß die Ruy-Blas-Ouverture äußerlicher, daß sie im eminenten Sinne theatralisch ist, nimmt ihr die Ebenbürtigkeit mit diesen Concert-Ouverturen, wahrt ihr aber eine gewisse realistische Selbständigkeit neben diesen. Wir bekennen uns zu einer kleinen Schwäche für die jugendliche chevalereske Energie im „Ruy Blas" gegenüber der allzu weichen Sentimentalität mancher späteren, viel kunstvolleren Composition Mendelssohn's; von „Jugendwerken" im gewöhnlichen Sinne ist ohnehin kaum die Rede bei einem Tondichter, der mit zwanzig Jahren den „Sommernachtstraum" und die Walpurgisnacht geschrieben. So glänzend ausgeführt wie am Sonntag von den „Philharmonikern" kann die Ouverture eine lebhaft anregende Wirkung nicht verfehlen. Etwas abgeblaßt nahm sich daneben Cherubini's „Lodoiska"-Ouverture aus, die wir trotz ihres großen dramatischen Ernstes und des überaus feinen zweiten Themas den besten Ouverturen des Meisters („Faniska" namentlich) nicht gleichstellen können. Ueber die Mitte ihrer Entwicklung, an dem Punkte angelangt, wo man eine energische Steigerung und Erhebung erwartet, nickt die Ouverture geradezu ein und schläft einen längeren, pastoralen Schlummer, aus dem sie endlich, wie von derber Hand gerüttelt, auffährt und in zwei Sprüngen zur Thür hinaus ist.

Eine sehr anziehende Novität war Julius Grimm's viersätzige „Suite in Canonform“ für Streichinstrumente. Indem diese Composition (die wohl richtiger mit „Symphonie“ bezeichnet wäre) sich durchaus den Zwang der canonischen Schreibart auflegt und überdies auf jede Mitwirkung von Blasinstrumenten verzichtet, schafft sie sich positive und negative Schwierigkeiten, die zu bewältigen nur ein entschiedenes Talent und große Gewandtheit vermag. Beide Vorzüge muß man dem Componisten ohneweiters zugestehen. Seit langer Zeit hat uns kein Erstlingswerk so viel Achtung und Antheil abgezwungen. Die canonische Imitation ist durch alle vier Sätze und ununterbrochen durchgeführt (meist tactweise), aber mit so viel Geschick und Grazie, daß der Hörer davon nur den Reiz dieser tönenden jeux d'esprit empfängt, das behagliche Vergnügen musikalischen Vor- und Nachdenkens, ohne von der Schwere und Starrheit der Regel irgendwie belästigt zu werden. Grimm trägt seine canonischen Bande mit ungewöhnlicher Freiheit und Eleganz. Er verwendet allerdings nur den Canon in der Octave, innerhalb dieser Form bietet er aber so viel Abwechslung als möglich. So führen im ersten Satz, einem in energischer Triolenbewegung aufstürmenden Allegro, anfangs die Violinen den Canon mit den Bässen; schon in dem gesangvollen zweiten Thema ist er aber zwischen die erste Violine und das Cello verlegt, und zwar mit syncopirten Accenten, die an den pikanten Reiz eines leichten Hinkens erinnern. Der zweite Satz, ein reizendes Andante, ist für Soloquartett geschrieben. Den Gesang der Violine verfolgt canonisch die Viola, beide getragen von Arpeggien des Violoncells und den einfachen Grundtönen des Contrabasses. Das Andante erinnert an die köstlichen „Canons für den Pedalflügel“ von R. Schumann; ihm gebührt eigentlich das Verdienst dieser ganz modernen Neugestaltung alten Materials, welche man kurz den gesangvollen Canon nennen könnte und deren schönste Kunst es ist, die Kunst zu verbergen. Der dritte Satz der Grimm'schen Suite (ein Menuett), in welchem die erste Violine mit der zweiten den Canon führt, bewegt sich sehr gefällig, insbesondere hebt sich das Trio in E-dur in schöner Klangwirkung hervor. Stünde der vierte Satz auf der Höhe der früheren, die er von rechtswegen sogar zu überflügeln hätte, so ließe die Totalwirkung nichts zu wünschen übrig. Leider ermattet die Erfindungskraft des Componisten gerade hier, wo der schon etwas angestrengte Hörer einen tüchtigen Schwung nach Oben brauchte. Das Publicum blieb trotzdem dem ganzen Werke günstig gestimmt; ein doppelt ehrenvoller Erfolg für eine Composition, die durch ihre freiwillig angelegte musikalische Rüstung sich förmlich gegen jeden populären Erfolg verschanzt.

Singvereine.

Unser Interesse concentrirte sich hauptsächlich auf Schumann's „Requiem". Es ist in Textauffassung, Styl und technischer Behandlung ein ergänzendes Seitenstück zu der Messe dieses Tondichters, nur, wie uns dünkt, in günstigerer Stunde geschaffen. Schumann's Muse hatte zu jener traurigen Zeit, da sie selbst der „ewigen Ruh'" bereits entgegenwallte, der glücklichen Schöpferstunden nur wenige. Die geniale Ursprünglichkeit, die gleichmäßige Lebenskraft, die seine früheren Tondichtungen durchdringt, muß man in Schumann's Requiem nicht erwarten. Dennoch scheint es uns ein sehr merkwürdiges Werk und mehr als dies, ein tiefempfundenes, edles und eigenthümliches. Die muthige, dabei von eitler Originalitätssucht unberührte Ueberzeugungstreue, mit welcher Schumann auch in der Kirchenmusik seinen eigenen Weg beibehält, sein eigenes Fühlen und Denken ausspricht, umbekümmert um traditionelle Normen und Vorbilder, erfüllt uns mit Verehrung und Freude. Mag man auch Vieles in dem Requiem modern nennen, wir haben nichts Unwürdiges, nichts Unwahres darin vernommen; Schumann zeigt, daß auch ein „moderner Mensch" würdevoll und herzlich mit seinem Gott sprechen kann. Man vergleiche ihn nicht mit Bach und Beethoven in ihren Kirchen-Compositionen, Schumann strebt diese schwindelnde Höhe nicht entfernt an, und eben weil er sich für die Kirche nicht größer streckt, als er gewachsen ist, weil er auch im Gebete kein Anderer als Er selbst zu sein sich anstrengt, spricht sein „Requiem" uns so innig überzeugend und menschlich schön zu Gemüth. Schumann sucht die Wirkung seiner Kirchenmusik weder in erstaunlichem polyphonen Aufbau, noch in dramatischer Malerei und neuen Klangeffecten. Der Gesang, dem das Orchester sich durchwegs bescheiden unterordnet, fließt einfach und sinnig dahin, mitunter freilich auch stockend oder spärlich, dafür in andern Momenten zu voller, eigenthümlicher Schönheit sich aufschwingend. Der Ausdruck des Ganzen neigt mehr zu elegischer Einkehr, zu sanfter Wehmuth, als zur Strenge und Erhabenheit. Schumann's Requiem ist kein musikalisches Mausoleum, dessen steinerne Züge uns die furchtbare Majestät des Todes vor Augen stellen, es ist ein Rosmarinstengel, aus dessen Duft Grabgedanken mit der geheimnißvollen Macht schmerzlicher Erinnerung zu uns aufsteigen, vielleicht Niemanden an den kalten Triumph der Unsterblichkeit erinnernd, aber Jeden an das, was er selbst verlor.

Der „Akademische Gesangverein" hatte die glückliche Idee, uns nicht blos eine umfangreiche neue Composition, sondern zugleich einen neuen Componisten leibhaftig vorzuführen. „Scenen aus der Frithjofssage" heißt die Tondichtung und Max Bruch der Componist. Als Jüngling mit dem Preis der Frankfurter „Mozart-Stiftung" gekrönt, wurde Bruch zur weiteren Ausbildung Ferdinand Hiller in Köln anvertraut. Nachdem er sich mit einigen kleineren

Compositionen hervorgethan, glückte es ihm, die Erlaubniß Em. Geibel's zur Composition der „Loreley" zu erhalten. Geibel, der diesen Operntext bekanntlich für Mendelssohn-Bartholdy gedichtet und in großer Furcht vor schlechten Componisten sorgsam gehütet hatte, gab diesem jüngsten Bewerber um seine Loreley Gehör. Sein Vertrauen war nicht getäuscht, denn wo Bruch's Oper bisher gegeben wurde (in Mannheim, Köln, Hamburg 2c.), erwarb sie sich nebst der unbedingten Achtung der Kritik lebhaften Beifall des Publicums. Seither erschienen von Max Bruch ein „Gesang der heiligen 3 Könige" und eine „Flucht der heiligen Familie" (beides wirksame Concertnummern), ferner „Zehn Lieder" und eine sehr hübsche Bearbeitung von „12 schottischen Liedern" für eine Singstimme. Aus allen diesen Compositionen sprach ein feingeartetes Talent, das, in edler, ernster Richtung fortstrebend, bereits eine seltene Herrschaft über die musikalischen Formen und Mittel übte. In den „Frithjofsscenen" für Soli, Männerchor und Orchester bekamen wir nun das neueste und nach allgemeinem Urtheil beste Werk des jungen Componisten selbst zu hören. Es sind sechs Stücke aus Esaias Tegner's bekanntem Gedicht, die dramatischen Hauptmomente der Erzählung. Die Composition gehört jener Form und Ausdrucksweise an, die unter Mendelssohn'schem Einfluß Schumann in seinen Chorballaden, Hiller in der „Loreley", Gade in „Erlkönigs Tochter" ausgebildet haben. Namentlich den beiden Letzteren ist Bruch musikalisch nahe verwandt. Er hat ein feines Verständniß für alle Wendungen seines Gedichts und weiß für jede Situation charakteristische und wirksame, wenn auch nicht immer eigenthümliche Klänge zu finden. Sein Ohr prüft wählerisch und stößt schlechterdings alles Rohe und Triviale von sich, seine Hand formt und feilt auf das sorgsamste. Der Charakter der Musik ist durchwegs deutsch, nicht sowohl in dem urkräftigen Sinn Beethoven's als in dem zarteren, weichlicheren der Mendelssohn'schen Schule. Der durchaus wohlgefügte Bau neigt mehr zu bequemer Breite, als zu straffer Concentration. Ueberall zeigt sich große Formgewandtheit, Sicherheit und genaue Kenntniß des musikalischen Effects. Die sinnliche Wirkung ist nicht verschmäht, weder die der überraschenden Klangmischung, noch die derbere der Schallkraft, überall erscheint sie jedoch gerechtfertigt durch den musikalischen und dramatischen Zusammenhang. Im Ganzen empfangen wir aus Bruch's Musik mehr den Eindruck einer feinen und gründlichen Bildung, als den einer kräftigen, eigenthümlichen Individualität. Bruch behandelt den „Frithjof" in Form und Färbung durchaus dramatisch, selbst in den rein lyrischen Scenen wird der ruhige Fluß der Empfindung häufig unterbrochen. Dies Untertauchen der Lyrik in die Unruhe des Dramatischen findet in den „Frithjofsscenen" ihren formalen Ausdruck, insbesondere in jener zwischen Recitativ und Arioso schwankenden Melodienbildung, die wir aus Schumann's Balladen und noch markirter aus R. Wagner's Opern kennen. Wir gestehen, nur an einem sehr sparsamen Gebrauch dieser Mischform gefallen zu finden; lange fortgesetzt, verfällt sie unleidlicher Monotonie und macht den Hörer, der nach ab-

geschlossenen Melodien, nach wirklichen Themen verlangt, unruhig. Hierin liegt das einzige wesentliche Bedenken, das wir gegen Bruch's Composition auszusprechen haben. Wo dieser schwankende Gesangstyl, das uferlose Melodisiren ohne eigentliche Melodie, festeren musikalischen Gebilden Platz macht, da bieten uns die „Frithjofsscenen“ die meiste Befriedigung. Dahin gehört vor Allem Ingeborg's erster Gesang auf dem charakteristischen Hintergrund des düstern Hochzeitmarsches, dann die ausdrucksvollen ersten Strophen von „Ingeborg's Klagen.“ Der „Tempelbrand“ ist von einschlagendem Effect, werthvoller scheint uns trotzdem der kurze einleitende Priesterchor in Es-moll. Den Chorsatz für Männerstimmen behandelt Bruch vortrefflich, mit großer Vorliebe verwendet er nach Mendelssohn's Vorbild in der „Antigone“ das Unisono der Stimmen in vorwiegend recitativischen Gängen.

Lachner's „Sturmesmythe“, die wir bereits aus den Concerten des Männergesang-Vereines (1862) kennen, hat uns diesmal ebensowenig als damals erbaut. Schon die Wahl des Lenau'schen Gedichts dünkt uns unglücklich; eine bildertriefende, unnatürlich reflectirende Personification der Wolken als weinende Töchter der eingeschlummerten Mutter, des Meeres nämlich. Dazu nun eine höchst anspruchsvolle und dennoch sehr dürftige Musik. Nicht hervorragend, aber recht stimmungsvoll ist C. M. Weber's „Schlummerlied“ über Verse von Castelli. Wir hoffen, daß nicht auf jedes schlechte Gedicht verstorbener Poeten eine entsprechende Verlängerung des Fegefeuers gesetzt ist. Den Schluß der Abtheilung und ihren größten Treffer machte Engelsberg's anmuthiges und melodienfrisches „Pagenlied“ aus Shakespeare's „Wie es euch gefällt.“

Die Fest-Liedertafel des Wiener Männergesang-Vereins brachte eine größere Composition von Engelsberg: „Poeten auf der Alm“. Wir sehen uns inmitten einer Gesellschaft junger Freunde, die auf einer Alpenpartie ihrer poetischen Begeisterung, je nach Scene und Stimmung verschieden gefärbt, in Citaten deutscher Lieblingsdichter Luft machen. Einleitung und Schluß zu diesem kleinen Cyklus von Chören hat die ebenso versgewandte als notenkundige Hand Engelsberg's abrundend hinzugefügt. Die Composition ist die hübscheste uns bekannte Anwendung der Ländlerform auf Chorgesang; hier zu tieferer Empfindung sich sammelnd, dort in heiterer Lebenslust aufschäumend, klingt sie überall frisch, gemüthvoll und wahr, nirgends in die Extreme des Gesuchten oder des Trivialen verfallend. Engelsberg, der seinen ersten raschen Erfolg auf dem Gebiet des musikalischen Scherzes errungen, hat seither durch mehrere ernste Chöre, insbesondere den jüngst erschienenen „Heini von Steyer“ bewiesen, daß das Gebiet seines Talents viel weiter ausgesteckt sei. Die beneidenswerthe melodiöse Ader, die Engelsberg's humoristischen Chören so schnelle Beliebtheit verschaffte, strömt auch in seinen sentimentalen und zärtlichen Melodien. Die wanderfrohe, studentisch glückliche Stimmung in den „Poeten auf der Alm“ erinnert uns un-

willkürlich an Eichendorff's Jugendnovelle „Dichter und ihre Gesellen". In jedem dieser anspruchslosen Chöre steckt ein Stück Jugend.

Gesellschafts-Concerte.

Berlioz' Ouverture zu „König Lear" op. 4 (seit des Componisten Anwesenheit in Wien nicht wieder gehört), fesselt durch einen Zug von Großartigkeit und Pathos, welcher mitunter an Beethoven erinnert. Leise rührende Klagen und grelle Verzweiflungsrufe sprechen hier mit ergreifender Wahrheit zum Hörer. Das Ganze wirkt trotzdem mehr befremdend und beunruhigend, als ästhetisch erfreulich und erhebend. Wie in den meisten, insbesondere den frühesten Werken Berlioz', liegt auch im „Lear" Erzwungenes, Leeres und selbst Triviales dicht neben den gewaltigsten Impulsen; ein leidenschaftlich bewegtes inneres Leben bringt es zu erschütternden Ausrufen, aber zu keiner zusammenhängenden Sprache. Trotz aller von Herbeck darauf verwendeten Mühe war das Orchester dieser schwierigen Aufgabe nicht vollständig gewachsen.

Von den drei Musikstücken, welche das Programm des ersten Gesellschaftsconcertes bildeten, war kein einziges neu, jedes aber hatte eine Reihe von Jahren unberührt gelegen, nach deren Ablauf ein Werk gleichsam als Halbnovität wieder erwacht. So ist Gade's Concert-Ballade „Erlkönigs Tochter" seit ihrer ersten Aufführung im Jahre 1856 nicht wieder gegeben worden, obwohl sie damals entschieden gefiel. Andere Novitäten konnten sich in Wien gleichen oder noch größeren Erfolges rühmen, und sind trotzdem ebensowenig wiederholt worden. Concert-Novitäten haben ein ungleich härteres Los, als die dramatischen. Erringt eine Oper ihren anständigen Erfolg, so darf sie auf mehrere rasch aufeinanderfolgende Reprisen zählen, deren jede den Hörern einige neue, früher übersehene Vorzüge entdecken hilft, und im ungünstigsten Falle wenigstens als gerechte Appellation von einem unvorbereiteten an ein „besser informirtes" Publicum auftritt. Fallen aber die Würfel gleich auf den ersten Wurf günstig, so siedelt sich eine Novität, wie Gounod's „Faust" u. dgl., vollständig im Repertoire fest und ist binnen Jahresfrist den Hörern Note für Note geläufig. Was geschieht hingegen mit einer neuen Symphonie, Ouverture oder Kammermusik? Sie wird applaudirt und — ist nun für 10 bis 15 Jahre, vielleicht für immer todt. Es fallen uns zur Noth ein bis zwei lebende Componisten ein, von denen größere Concertstücke mehr als einmal aufgeführt sind. Haben nicht die beiden Serenaden von Brahms bei ihrer ersten und einzigen Aufführung gefallen? Hat Volkmann's Clavierconcert, Rubinstein's „Paradies," Lachner's erste Suite, Hager's „Sturm"-Ouverture und so manches andere Orchesterstück nicht gefallen? Und von den zahlreichen, durch Hellmesberger

nen vorgeführten, und seither verschollenen Quartetten und Trios würde keines durch eine zweite Aufführung gewinnen? Manche Novität wird bei Hellmesberger drei- und viermal probirt, ehe sie von den Spielern ganz gefaßt, anerkannt, ja liebgewonnen wird. Und das große Publicum, welches nicht das feine Ohr, nicht die musikalische Erfahrung dieser Herren besitzt, sollte das Stück auf's erste Hören gleich so vollständig aufgenommen und ausgekostet haben, daß eine zweite Aufführung Thorheit wäre? Könnte man doch nur mit der zweiten Aufführung anfangen! hörten wir einmal einen jungen Componisten ausrufen, und er hatte Recht. Das jus gladii des Publicums fechten wir nicht an, wohl aber die Uebung, eine wohlaufgenommene Novität blos deßhalb, weil sie nun keine „Novität" mehr ist, zu den Todten zu legen. Unsere Concertprogramme bestehen fast ausschließlich aus zwei Classen von Compositionen: classische, welche fortwährend, und neue, die niemals wiederholt werden. Wir möchten eine dritte Kategorie hinzufügen: Wiederholung moderner Musikstücke, die nicht an die classischen Ahnherren reichen und vielleicht auch nicht auf die Nachwelt, deren einseitige, epigone Vorzüge aber für die Gegenwart immerhin ihren Reiz und ihre Bedeutung haben. Von neueren Componisten ist nur Schumann (nach seinem Tode) durch häufigere Wiederholung geehrt, welche jetzt den Charakter der Regelmäßigkeit gewinnen. Und doch sind auch von Schumann's Compositionen viele nach der ersten Aufführung mit Unrecht beseitigt worden. Sollten „Page und Königstochter," die „Messe," das „Requiem" u. A. keine Wiederholung verdienen? Was nicht an der ersten Aufführung stirbt, soll auch nicht nach derselben sterben. Auf diese Betrachtungen führte uns „Erlkönigs Tochter," *) mit deren Wiederaufnahme Herr Herbeck recht that, obwohl das Stück weder neu, noch von Beethoven ist.

Sebastian Bach's Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" gehört zu den in Deutschland bekanntesten und populärsten des großen Meisters. Gedrängter und faßlicher als die Mehrzahl der Bach'schen Cantaten, strebt diese mehr nach rührendem Ausdruck, als nach Entfaltung reichster musikalischer Kunst. Von dem etwas trockenen ersten Chor urtheilte Mendelssohn, der begeisterte und trotzdem nicht blinde Bach-Verehrer, man könne denselben allenfalls auch einem andern tüchtigen Componisten jener Zeit zutrauen. Die Bemerkung ist ganz treffend und ließe sich wohl auf eine und die andere Arie der Cantate ausdehnen. Dafür schlägt das Unisono der Bässe: „Bestelle dein Haus," mit einer Donnergewalt ein, die nur in dem contrastirenden zarten Soprangesang: „Komm', Herr Jesus," ein ebenbürtiges Gegenstück findet. Die Cantate: „Gottes Zeit" (von Bach selbst „Actus tragicus" zubenannt) bildet in ihrer düstern, verwesungsschwelgenden Frömmigkeit ein vollständiges Seitenstück zu den kürzlich

*) Vergl. S. 92.

hier aufgeführten, noch bedeutenderen Cantaten: „Ich hatte viel Bekümmerniß“ und „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ Bach's Muse gleicht einer prachtvollen Passionsblume, welche in zierlich geformtem Kelch die Kreuzigungswerkzeuge trägt. —

Unter den sogenannten „Schubertfreunden“ par excellence stechen zwei charakteristische Gruppen hervor: die Sorglosen und die Hartnäckigen, oder auch, physikalisch gesprochen, die Centrifugalen und die Centripetalen. Die Ersteren lassen ruhig Schubert's Manuscripte nach allen Weltgegenden zerflattern; sie wissen oder wußten genau von irgend einer noch vorhandenen Oper oder Symphonie (sie haben sie ja entstehen sehen!), aber es stört ihre Seelenruhe nicht im mindesten, wenn diese Schätze um ein paar Gulden einem amerikanischen Sammler, oder noch billiger, einem Käsehändler zufallen. Die Hartnäckigen hingegen oder Centripetalen haben zwei oder drei Perlen aus Schubert's Nachlaß in's Trockene gebracht, halten sie aber vor lauter Freundschaft für den Verewigten und lauter Verachtung der Lebenden in irgend einem Koffer verschlossen, mit dessen Schlüssel sie sich zu Bette legen. Wir wollen Herrn Anselm Hüttenbrenner, den Freund Schubert's, seit gestern nicht mehr zu der zweiten Classe zählen, da er ja schließlich der Pelham'schen Beredtsamkeit und Artigkeit des Hofcapellmeisters Herbeck nicht widerstand, der eigens nach Graz abgereist war, um eine Hüttenbrenner'sche Partitur für die Gesellschafts-Concerte zu acquiriren, und bei dieser Gelegenheit — wie seltsam! — auch ein lang gesuchtes Schubert'sches Manuscript mitbrachte. Wir können nicht entscheiden, welche von den beiden Compositionen die Angel und welche der Fisch war, genug, daß Schubert und Hüttenbrenner wie im Leben so auf dem Programm des letzten „Gesellschafts-Concertes“ einträchtig neben einander hergingen. Hüttenbrenner, der bekanntlich zur Berümtheit des Schubert'schen Erlkönigs viel beigetragen hat, nämlich eine Partie „Erlkönig-Walzer,“ eröffnete das Concert mit einer Ouverture in C-moll, welcher man Abrundung und eine gewisse Tüchtigkeit der Arbeit nicht absprechen kann. Nun folgte die Schubert'sche Novität, die einen außerordentlichen Enthusiasmus erregte. Es sind die beiden ersten Sätze (Allegro moderato, H-moll und Andante, E-dur) einer Symphonie, welche, seit vierzig Jahren in Herrn Hüttenbrenner's Besitz, für gänzlich verschollen galt. Die uns vorliegende Originalpartitur, ganz von Schubert's Hand, trägt die Jahreszahl 1822 und enthält nebst den zwei ersten Sätzen noch den Anfang (neun Tacte) des dritten, eines Scherzo in H-moll. Ob Schubert überhaupt weiter daran gearbeitet, ist nicht zu eruiren. Möglich, daß irgend Einer der „Sorglosen“ den Schlüssel zu diesem Räthsel kennt, oder ein „Hartnäckiger“ ihn gar unter dem Kopfkissen hat. Wir müssen uns mit den zwei Sätzen zufriedengeben, die, von Herbeck zu neuem Leben erweckt, auch neues Leben in unsere Concertsäle brachten. Wenn nach den paar einleitenden Tacten Clarinette und Oboe einstimmig ihren süßen Gesang über dem ruhigen Gemurmel der Geigen anstimmen, da kennt auch jedes

Kind den Componisten, und der halbunterdrückte Ausruf „Schubert!" summt flüsternd durch den Saal. Er ist noch kaum eingetreten, aber es ist, als kennte man ihn am Tritt, an seiner Art, die Thürklinke zu öffnen. Erklingt nun gar auf jenen sehnsüchtigen Mollgesang das contrastirende G-dur-Thema der Violoncelle, ein reizender Liedsatz von fast ländlerartiger Behaglichkeit, da jauchzt jede Brust, als stände Er nach langer Entfernung leibhaftig mitten unter uns. Dieser ganze Satz ist ein süßer Melodienstrom, bei aller Kraft und Genialität so krystallhell, daß man jedes Steinchen auf dem Boden sehen kann. Und überall dieselbe Wärme, derselbe goldene, blättertreibende Sonnenschein! Breiter und größer entfaltet sich das Andante. Töne der Klage oder des Zornes fallen nur vereinzelt in diesen Gesang voll Innigkeit und ruhigen Glückes, mehr effectvolle, musikalische Gewitterwolken, als gefährliche der Leidenschaft. Als könnte er sich nicht trennen von dem eigenen süßen Gesang, schiebt der Componist den Abschluß des Adagios weit, ja allzuweit hinaus. Man kennt diese Eigenthümlichkeit Schubert's, die den Total-Eindruck mancher seiner Tondichtungen abschwächt. Auch am Schlusse dieses Andantes scheint sein Flug sich in's Unabsehbare zu verlieren, aber man hört doch noch immer das Rauschen seiner Flügel.

Bezaubernd ist die Klangschönheit der beiden Sätze. Mit einigen Horngängen, hie und da einem kurzen Clarinett- oder Oboesolo auf der einfachsten, natürlichsten Orchester-Grundlage gewinnt Schubert Klangwirkungen, die kein Raffinement der Wagner'schen Instrumentirung erreicht. Wir zählen das neu aufgefundene Symphonie-Fragment von Schubert zu seinen schönsten Instrumentalwerken und sprechen dies hier um so freudiger aus, als wir gegen eine übereifrige Schubert-Pietät und Reliquien-Verehrung mehr als einmal uns ein warnendes Wort erlaubt haben. —

Es gibt interessante Concertprogramme, die sich auf dem Anschlagzettel ungleich effectvoller ausnehmen, als sie uns nach der Aufführung erscheinen. Dahin gehörte das „zweite Gesellschaftsconcert" mit seiner Cherubini'schen Symphonie und Beethoven's „Stephansmusik". Wer wollte Herrn Hofcapellmeister Herbeck nicht Recht und Dank zollen, daß er zwei Werke großer Tonmeister zum erstenmal vollständig zur Aufführung brachte? Aber er selbst dürfte mit dem Publicum kaum ernstlich schmollen, weil es von der einen Composition gar nicht, von der andern nur eben mäßig entzückt nach Hause ging.

Eine große Symphonie italienischer Herkunft ist an sich schon etwas Seltenes, die Cherubini'sche war obendrein bis heute in ein fast undurchdringliches Incognito gehüllt. Die „Museums-Gesellschaft" in Frankfurt hat das Manuscript von der Philharmonic Society in London erhalten und Herrn Herbeck zum Behufe der Aufführung mitgetheilt. Die authentische Geschichte jener philharmonischen Gesellschaft (von G. Hogarth) weiß gar nichts von einer Cherubini'schen Symphonie, sondern nur von einigen Ouverturen und einer Cantate, welche Cherubini für die Gesellschaft componirt hat. Aus anderen zweifellosen Daten

läßt sich übrigens fast mit Gewißheit folgern, daß die hier aufgeführte Symphonie in D-dur (wohl die einzige von Cherubini componirte) von ihm für die Philharmonic Society geschrieben und im Frühling 1815 in London dirigirt worden sei. Gedruckt ist sie niemals worden, doch hat der Componist ihren wesentlichen Inhalt noch einmal — wir wissen nicht, ob früher oder später — in einem Streichquartett verwendet. Wer mit großen Erwartungen an diese Symphonie ging, wird eine ansehnliche Enttäuschung erlebt haben. Es bedarf der ganzen Pietät für den Namen des großen Opern-Componisten, um der Abwicklung dieses zopfigen Gebildes theilnahmsvoll bis zu Ende zu folgen. Kunstvoll geflochten, sorgfältig gebunden, vornehm getragen — aber doch ein Zopf. Hoffe Niemand der Ideenfülle und schwungvollen Energie aus Cherubini's besten Opern hier zu begegnen. Er findet eine Haydn'sche Symphonie mit künstlich vergrößerten Gliedmaßen und vertrockneter Seele. Unser Haydn, den Cherubini selbst als seinen musikalischen Vater verehrte, hat auch zu dieser Symphonie einen sehr bedeutenden Alimentations-Beitrag gezahlt. Aber so sehr der ganze Bau und unzählige melodische Wendungen an Haydn erinnern, von seiner Frische und seinem schalkhaften Humor ist nichts geblieben. Der Ernst des allzeit pathetischen Florentiners wird hier, wo die Größe und Ungewohntheit der Aufgabe ihm einen gewissen Zwang anlegten, zur Trockenheit und künstelnden Pedanterie. Unverkennbar ist seine Anstrengung, sich aus dem wirklichen und dem Adoptiv-Vaterland seiner Muse, Italien und Frankreich, zu deutschem Styl herauszuarbeiten; die Spontaneität, die naive Ursprünglichkeit des Schaffens ging darüber verloren. Einzelne interessante Stellen laben den Hörer von Zeit zu Zeit, am Schlusse hat er trotzdem das Gefühl, beinahe verschmachtet zu sein. Welche Erfrischung breitete sich mit den ersten Tacten von Weber's „Concertstück" über den Saal! Herr Tausig spielte die reizvolle Composition, und zwar — wie nicht anders zu erwarten — mit vollendeter Virtuosität. Er spielte mit den Schwierigkeiten, aber auch ein wenig mit der Sache selbst: der Vortrag, geistreich und eigenthümlich, hatte mitunter etwas Zerrissenes, überlegen Blasirtes.

Von besonderem Interesse war die Schlußnummer: Beethoven's Musik zu dem Kotzebue'schen Festspiel „König Stephan", oder wie der ursprüngliche Titel lautete: „Ungarns erster Wohlthäter". Wir verdanken, wie gesagt, Herrn Herbeck die erste vollständige Concertaufführung dieses Werkes, von dem bisher nur einzelne Bruchstücke aufgeführt und nur zwei Nummern (Ouverture und Festmarsch) gedruckt waren. Erst in der neuen Gesammt-Ausgabe Beethoven's (von Breitkopf und Härtel) hat nun auch dies Festspiel seinen ihm gebührenden Platz gefunden. Die Veranlassung dazu war bekanntlich die Eröffnung des deutschen Theaters in Pest im Jahre 1812. Man hatte Kotzebue mit der Abfassung einer Trilogie aus der ungarischen Geschichte beauftragt, und Beethoven mit der Composition der Musikstücke im Vor- und Nachspiel. Das einactige Vorspiel mit Chören, das die Festvorstellung am 9. Februar 1812 eröffnete

war „Ungarns erster Wohlthäter" und stellte König Stephan I. in den wichtigsten Momenten seiner Regierung dar. Das eigentliche Drama, welches Kotzebue unter dem Titel „Bela's Flucht" verfaßt hatte, konnte aus verschiedenen Rücksichten nicht gegeben werden; es wurde dafür „Die Erhebung von Pest zur königlichen Freistadt" (aus der Geschichte des Jahres 1244) substituirt. Hierauf folgte das Nachspiel mit Gesängen und Chören, „Die Ruinen von Athen". Die Musik zu letzterem, durch häufige Concertaufführungen bekannt, steht nicht nur an äußerem Umfange, sondern auch an musikalischem Werthe hoch über dem „König Stephan". Stücke von der hinreißenden Wirkung des Derwisch-Chores oder des Türkenmarsches aus den „Ruinen von Athen" wird man in „König Stephan" vergeblich suchen. Beethoven hat das Vorspiel ungleich flüchtiger behandelt, die Musik mehr decorativ als selbstständig verwendend; seine volle Kraft sparte er für die lohnenderen Aufgaben des Nachspiels. Im „König Stephan" sehen wir nur die Tatze des musikalischen Löwen, im Nachspiel diesen selbst. Um Beethoven's Musik zu „König Stephan" gerecht zu beurtheilen, darf man keinen Augenblick auf deren bestimmten theatralischen Zweck vergessen. Die Musik mußte sich hier in kleinen und möglichst populären Formen bewegen und hatte mehr die Bestimmung, eine Reihe rasch aufeinanderfolgender tableauartiger Scenen zu illustriren, als eine eigentlich dramatische Entwicklung mit vollem Lebenshauch zu erfüllen. Die abscheulichen Verse Kotzebue's konnten den Componisten unmöglich begeistern, und der Inhalt des „König Stephan" war so ausschließlich ungarisch, daß Beethoven gar nicht hoffen durfte, es werde seine Arbeit über jenen Festabend hinaus und vor dem nicht-ungarischen Publicum Europas ihr Leben selbstständig fortsetzen. Wir müssen uns also bescheiden, eine rasch hingeworfene Gelegenheitsmusik Beethoven's zu hören, und das bleibt unter allen Umständen ein nicht zu verschmähender Schatz. Obendrein stammt diese Gelegenheitsmusik aus der frischesten, üppigsten Periode des Meisters (sechste und siebente Symphonie). In der Ouverture pulsirt ein rasches, kühnes Blut, die wunderlich zerhackte Form läßt aber keine einheitliche Wirkung aufkommen. Einfach, wohl zu einfach treten die beiden ersten Männerchöre auf, kleinste Abschnitzel von Beethoven's Purpur. Der Frauenchor hingegen mit seinen zierlichen Flöten-Guirlanden ist von bezaubernder Lieblichkeit. Der Festmarsch imponirt nicht durch Neuheit der Motive, aber durch eine gewisse großartige Popularität, wie sie neben Beethoven kein Zweiter in seiner Gewalt hatte. Der sehr kurze „religiöse Marsch" fällt daneben beträchtlich ab. Was in der Concert-Aufführung am unwirksamsten bleibt, sind die rein melodramatischen Partien; an Ort und Stelle muß die musikalische Begleitung der „Vision Stephan's" sehr bedeutend wirken. Der in charakteristischen Csardas-Rhythmen aufjubelnde, beinahe ungarisch-deutsch declamirende Schlußchor mit seinen gellend hohen Soprantönen und rauschendem Orchester schlägt tüchtig ein; wir können uns den Enthusiasmus des magyarischen Publicums von 1812 lebhaft vorstellen. Bei aller bewundernden

Anerkennung der theatralischen Zweckmäßigkeit dieser Festmusik wird man doch nicht leugnen können, daß sie im Concertsaal nur geringen Eindruck macht.

Kammermusik.

Hellmesberger's dritte Quartett-Soirée brachte ein neues Clavier-Quartett von Rubinstein (C-dur, op. 66). Das Thema des ersten Satzes ist von hinreißender Schönheit. Von allen lebenden Componisten wüßten wir keinen, dem noch so etwas einfällt. In der Ausführung macht der Componist beiweitem nicht daraus, was man erwarten durfte, trotzdem bleibt der Total-Eindruck des Satzes, der nach mancherlei Stockungen und unbedeutenden Phrasen sich zum Schlusse wieder aufzuschwingen weiß, ein günstiger. Minder bedeutend, doch von raschem Zug und prickelndem Esprit ist das Scherzo. Von da geht es, wie gewöhnlich bei Rubinstein, stufen- und terrassenweise abwärts. Das Auditorium, das die beiden ersten Sätze lebhaft beklatschte, nahm die beiden letzten mit eisiger Kälte auf. Hätte Herr Hellmesberger dieselben nicht tüchtig abgekürzt, so würde die Mißstimmung ohne Zweifel noch viel größer geworden sein. Das langgestreckte Adagio gleicht einer Wüste, in welcher uns nur selten und von fern der warme Ton einer menschlichen Stimme grüßt. Doch ist es immerhin noch von einer gewissen düster-melancholischen Stimmung angehaucht. In dem Finale aber finden wir gar nichts mehr, an was wir uns klammern könnten, weder musikalische Erfindung, noch poetische Stimmung, weder glückliche melodische Einfälle, noch kunstvolle Arbeit. Das Ganze ist roh und reizlos, wie in verdrießlicher Eile hingeworfen, damit doch das Quartett in Gottes Namen einen Schluß habe. Mit diesem kurzen Bericht über Rubinstein's neuestes Werk haben wir leider die Biographie fast aller seiner mehrsätzigen Compositionen geschrieben. Wir kennen keine einzige daraus, die, durchaus auf gleicher Höhe schwebend, als Ganzes schön und bedeutend heißen dürfte. Rubinstein's Erfindung gleicht einem rasch und glänzend auflodernden Feuer, das schnell erlischt. Seine Kunst und Ausdauer reichen niemals aus, dies Erlöschen zu hindern, und seine Selbstkritik sagt ihm niemals, daß es längst nur glimmendes Gebälk oder todte Asche ist, was er, unbekümmert fortschreibend, dem anfangs entzückten Hörer bietet. Wie schade, daß Rubinstein Alles immer nur dem „Genie“ anheimstellt, das er wild und unwillkürlich umherjagen läßt. Das Genie muß das Kunstwerk beginnen, aber nur die Arbeit vollendet es.

Virtuosen.

Unsere diesjährige Concertsaison charakterisirt ein auffallendes Zurücktreten der Virtuosen- und Einzel-Concerte hinter die großen cyclischen Productionen der Orchester- und Kammermusik. Sie spiegelt hierin im Kleinen nur den Charakter wieder, den das Concertwesen seit einem Decennium überhaupt angenommen hat, und der eben in jenem entschiedenen Vorherrschen der großen Formen und Gesammtmittel vor den Leistungen des Einzelnen besteht. Die Concerte haben eine größere Tiefe des Inhaltes und Breite der Form gewonnen, und ersetzen durch diese Qualität reichlich, was sie an absoluter Menge einbüßen. Wurde doch diese oft erstaunliche Menge nur durch das Uebergewicht der Virtuosen-Concerte und jener kleinen Einzel-Productionen verursacht, welche, von wenig Nutzen für die Kunst, überdies durch ihre unruhige Beweglichkeit die Theilnahme an größeren, ernsten Kunstleistungen störend beeinträchtigen. Nach längerer Pause sind jüngst zwei Concertgeber aufgetreten, jeder mit einem einzigen Concert: der Sänger Reichardt und die Pianistin Hauffe. Es sind zwanzig Jahre her, seit Herr Alexander Reichardt am Hofoperntheater engagirt war; nach seinem Austritt aus demselben besuchte er uns noch einmal (1850) als Liedersänger. Die Zeit, welche an Herrn Reichard'ts Aeußerm fast spurlos vorübergegangen ist, scheint ihre Rechte ausschließlich an seiner Stimme geltend zu machen. Diese Stimme, welche Kraft und Fülle niemals besessen hat, finden wir jetzt auch des Schmelzes und Wohllautes beraubt. Nur im Pianissimo und der geschickten Verwendung des Falsetts klingt Reichardt's Tenor noch einigermaßen angenehm; das mindeste Crescendo oder Forte genügt, um dessen eigenthümlichen Kehl- und Nasenlaut auf das unwillkommenste vorzudrängen.

Fräulein Hauffe's Vortrag des Schumann'schen Concertes bei den Philharmonikern ließ weder schöne Einzelheiten, noch tüchtige musikalische Bildung im Allgemeinen vermissen, aber er schien uns in den beiden ersten Sätzen beeinträchtigt durch eine allzu weichliche, in kleinen Accenten, Rallentandos und Smorzandos sich wiegende Auffassung. Die künstlerische Verwandtschaft Louise Hauffe's mit Clara Schumann, welche, durch physiognomische Aehnlichkeit unterstützt, sich unwillkürlich aufdrängt und in Fräulein Hauffe's Concert im besten Sinne sich bewährte, hielt gerade an jenem Mittag im Kärntnerthortheater nicht Stich. Clara Schumann spielt das A-moll-Concert ihres Gatten vollständig im Tact, das „Andantino grazioso" lebhafter, das Ganze mit jener gleichmäßig feinen und scharfen Rythmik, die alles Verschwommene ausschließt. Der musikalische Charakter eines Stückes spricht sich keineswegs mit solcher Schärfe aus, daß der ausübende Künstler nicht Spielraum fände für seine eigenthümliche Auffassung, ohne jenen zu verletzen. Clara Schumann nahm den ästhetischen Gehalt jener

Composition vorzugsweise mit dem Geiste auf, Fräulein Hauffe mit dem Gemüthe. Bei dem überwiegend zarten, weichen Character des Schumann'schen Stückes scheint uns letzteres wenigstens gefährlicher. Daß dieser leichte Schatten die Gesammtleistung keineswegs verdunkelte, bewies der reichliche Beifall; — daß er mehr in zufälliger Stimmung als in der eigentlichen Kunstanschauung Fräulein Hauffe's seinen Grund hatte, ihr eigenes Concert. Hier leuchteten die reichen Vorzüge der Künstlerin ungetrübt. Die Schönheit ihres kraftvollen und bei aller Kraft doch weichen, gesangvollen Anschlags, die sichere, durchgebildete Technik, die richtige und feine Auffassung bei gewissenhafter Correctheit jedes Details wirkten zum erfreulichsten Bilde zusammen. Bei Fräulein Hauffe's Spiel hat man sofort die Empfindung, eine echte künstlerische, wahrhaft musikalische Natur vor sich zu haben, die ebenso fern von Koketterie und puppenhafter Dressur, als von genialthuender Nachlässigkeit steht. Fräulein Hauffe spielte Schumann's Es-dur-Quartett, Beethoven's B-dur-Trio und die „Variations sérieuses" von Mendelssohn (ein Programm ohne jedwede gefallsüchtige Concession) durchaus vorzüglich. Nur die Variationen hätten wir etwas gemäßigter im Tempo gewünscht.

Die Ullman'schen Concerte und Carlotta Patti.

So wären denn auch bei uns die berühmten Ullman'schen Wanderconcerte ins Leben getreten. Außer ihrem Leitstern, Carlotta Patti, und den ihm folgenden heiligen drei Königen der Instrumental-Virtuosität, Vieuxtemps, Piatti und Jaell, interessirt uns noch die ganze Form dieser Unternehmung an sich. Sie ist etwas durchaus Neues und Fremdartiges. Durch ihren eminent geschäftlichen, also ungemüthlichen Charakter und das große Geräusch, mit dem sie allerorten einzieht, hat Ullman's Concertgesellschaft sich in Deutschland zahlreiche Gegner gemacht. Auch hier hörten wir sie täglich mit den Schlagworten „Schwindel" und „Humbug" von vornherein und ungehört verdammen. Die Sache ist wohl werth, ruhiger betrachtet zu werden. Wir glauben, daß man über Schwindel und Humbug nur dort klagen kann, wo eine Täuschung, eine Uebervortheilung des Publicums stattfindet. Dann sind Ullman's Concerte alles Andere eher, als ein Schwindel. Ist uns doch nirgends ein Concertunternehmen vorgekommen, das dem Publicum für so geringes Geld eine solche Serie glänzender Namen und Leistungen geboten hätte. An Einem Abend genießen wir die vereinten Kunstleistungen von vier bis fünf Virtuosen europäischen Rufes, welche einzeln zu hören das Publicum sich sonst glücklich genug schätzte; an ihrer Spitze eine neue glänzende Berühmtheit, welche von Director Gye in London für eine einzige Concertsaison die Kleinigkeit von 3000 Guineen erhält. Wenn Herr Ullman uns diesen Reiz und jene Trefflichkeit durch verdoppelte und verdrei-

fachte Eintrittspreise entgelten ließe, dann könnte man — noch immer nicht von Schwindel sprechen, höchstens von einer Ausnützung des Publicums. Nun hört aber das Publicum bei Herrn Ullmann die ganze illustre Künstlergesellschaft um den gewöhnlichen, einfachen Preis, denn auch der mittelmäßigste Concertgeber für seine Person hier prätendirt. In diesem Zusammenwirken auserlesener Künstler liegt aber noch ein eigener, höherer Reiz, als der blos finanzielle. So oft noch zwei berühmte Virtuosen gleichzeitig in Wien concertirten, vernahm man auf Schritt und Tritt den Wunsch: Würden doch einmal Beide zusammenspielen! In den seltenen Fällen, daß dies ausnahmsweise geschah, und Liszt mit Ernst, Clara Schumann mit Jenny Lind, Vieuxtemps mit Dreyschock aus Collegialität oder zu wohlthätigen Zwecken einmal ein Duo ausführten, wurde der Saal förmlich gestürmt. Der Grund, weßhalb sich trotzdem niemals zwei Virtuosen zu gemeinsamen Concertreisen verbanden, war: ihr Stolz. Wer mochte Gold und Beifall mit einem Nebenbuhler theilen? Eine Folge dieser Isolirung war, daß man bei jedem Concert eines berühmten Virtuosen stets eine Anzahl sogenannter Zwischen- oder Ausfüllnummern in den Kauf bekam, welche durch ihre Mittelmäßigkeit gehörig abstechen mußten. Dieses von den Concertgebern so schwer zu beschaffende und von den Hörern so wenig geachtete Füllwerk ist in Ullmann's Concerten gänzlich beseitigt, da jede Nummer von einem ausgezeichneten Künstler ausgeführt wird, so daß wenigstens die gleich vortreffliche Exequirung aller Musikstücke eine gewisse Harmonie über das etwas bunte Programm breitet. Die Association berühmter Virtuosen hat ihre Zukunft; die „Gesammtgastspiele" namhafter Schauspieler sind eine anologe moderne Erscheinung.

Ein Umstand, der viele Musikfreunde gegen die Ullman'sche Unternehmung einnimmt, ist die eigenthümliche Hast des Erwerbes, das schnelle Reisetempo, in dem die Gesellschaft Deutschland nach allen Richtungen überzieht, in einem Monat mehr Concerte gebend, als früher ein Virtuose in der ganzen Saison. Das hat allerdings wenig Gemüthliches und möglicherweise viel Unangenehmes — für die Künstler. Bleiben wir aber beim Publicum. Was verliert dieses durch den Umstand, daß die Künstler, welche es heute entzücken, vor wenig Tagen noch in Berlin oder München concertirt haben und bereits für die nächste Woche in Graz oder Pest angekündigt sind? Das sind heutzutage Spazierfahrten, vor wenig Decennien waren es Reisen. Wenn wir in der Jugendgeschichte, der patriarchalischen eisenbahnlosen, des Virtuosenthums blättern und die unaufhörlichen weiten Reisen eines Lolli, Jarnovich, Steibelt, später noch eines Hummel und Paganini bedenken, so werden wir kaum zweifelhaft sein, wer um des Concertirens willen mehr Reiseplagen erduldet habe, die Alten oder die Jungen.

Aber die entsetzlichen Reclamen dieses Herrn Ullman! Auch damit ist's nicht so arg. Wir haben bis jetzt in den Wiener Blättern zwar eine Unmasse Anzeigen und Inserate des Herrn Ullman, aber keine einzige unbescheidene

Anpreisung seiner Künstler getroffen. Herr Ullman braucht, um auch nur seine Kosten zu decken, ein außerordentlich großes Publicum, und ein solches läßt sich ohne zahlreiche und auffallende Annoncen nicht herbeilocken. Eine für Concertzwecke bisher unerhörte Benützung der Publicität ist noch immer keine „Reclame" im tadelnden Sinn. Wir wollen dies gar nicht der Tugend des schlauen Impresario zugute schreiben, offenbar kennt er Deutschland hinlänglich, um zu wissen, daß man mit englischen und amerikanischen Puffs die Meinung des Publicums und der Kritik in Wien, Berlin, München nicht gewinnt, vielmehr sich sie entfremdet. Von Ullman's sogenannten Reclamen kennen wir blos eine in Berlin gedruckte Broschüre von wenig Seiten: eine kleine Sammlung von Recensionen über Carlotta Patti, größtentheils aus der Feder bekannter und allgemein geachteter Kritiker. In einigen einleitenden Worten spricht Herr Ullmann den Wunsch aus, der Hörer möge, um seine Erwartungen nicht getäuscht zu sehen, von dieser Sängerin ja nicht Vorzüge erwarten, welche ihr versagt sind. „Leidenschaftlicher Ausdruck" sei ihr fremd, sie sei „keine dramatische Sängerin" und habe ihren großen Ruf „nicht durch das, was die strenge Kritik veredelte Kunst nennt, wie eine Sonntag oder Jenny Lind", sondern als eine Specialität erlangt. Das ist gewiß nichts weniger als eine freche Schönfärberei. In England und Amerika, wo die öffentliche Aufmerksamkeit, gewohnt, mit Schüreisen und Thorbalken gekitzelt zu werden, die gröbsten Mittel der Reclame erwartet, wo selbst der Gebildete den Champagner nicht ohne Branntweinzusatz mag, geschweige denn den Concertzettel — dort versteht Herr Ullman allerdings stärkere Register aufzuziehen. In Amerika fand sein Erfindungsgeist das richtige Terrain; was er dort Alles aushegte, um Geld und Ruhm zu machen, erscheint uns Kindern der alten Welt mitunter geradezu unglaublich. Als die berühmte Sonntag, welche von Ullmann nach Amerika engagirt war, in Newyork eintreffen sollte, beschlossen die Musiker dieser Stadt, ihr eine Serenade zu bringen. Ullman erbot sich dem Comité dieser Musiker, die Serenade selbst zu leiten und die Kosten tragen zu wollen. Er verkündigte sofort durch Inserate und Placate an den Straßenecken, daß die von den Newyorker Musikern zur Begrüßung der großen Sängerin vorbereitete Serenade um Mitternacht bei Fackelschein mit einem Orchester von 400 Musikern und 1000 Sängern stattfinden werde. Die Herren vom Comité eröffneten ganz erschreckt Herrn Ullman, daß man in ganz Newyork kaum ein Orchester von 150 Mann zusammenbringen könne und daß seine Annonce sie Alle der Lächerlichkeit preisgebe. Ullman beschwichtigte das Comité mit der Mittheilung, er habe die sämmtlichen Orchester von Boston, Baltimore und Philadelphia telegraphisch verschrieben und scheue für den gedachten Zweck gar keine Unkosten. Das Resultat dieses Manövers war, daß 200.000 Menschen, begierig, dies Gratisconcert zu hören, zusammenliefen und alle Zugänge zum Unionplatz, auf welchem die Sonntag wohnte, dermaßen verstopften, daß nicht einmal die 80 wirklich engagirten Musiker sich hindurchdrängen konnten. Es entstand ein fürchterliches Geschrei

und Gepfeife, aber Herr Ullman hatte seinen Zweck erreicht: er hatte 200.000 Menschen auf die Beine gebracht, die von der Sonntag redeten. Solche Späſſe, in Amerika bewundert, sind bei uns gottlob unmöglich.

Wie kommt es nur, wird man fragen, daß die als Dame und Künstlerin so vornehme Sonntag, daß die ausgezeichnetsten Virtuosen nach ihr sich gern diesem Unternehmer engagirten? Diese zweite Frage, das Verhältniß der concertirenden Künstler zu einem mit ihrem Talent speculirenden Unternehmer, ist etwas bedenklicher, als die früher beleuchtete über das Interesse des Publicums. Wir gestehen unverholen, daß diese Art künstlerischer Leibeigenschaft uns stets einen unangenehmen Eindruck gemacht hat, und daß wir diese subjective Empfindung niemals ganz verloren haben, noch verlieren werden. Gerade deshalb hielten wir es eben für Pflicht, die durch ihre Neuheit uns frappirende und dadurch vielleicht ungerecht stimmende Erscheinung der modernen Associations-Concerte möglichst unbefangen von beiden Seiten zu betrachten. Fragt man die engagirten Künstler selbst, so vernimmt man fast durchaus, daß sie sich dabei wohl und zufrieden befinden. Sie beziehen, unabhängig von den Tageseinnahmen, einen sehr namhaften fixen Gehalt und den vollständigen Ersatz der Reisekosten. In unserer Zeit, wo die Virtuosen-Concerte längst eine undankbare und mißliche Speculation geworden sind, muß dem Künstler ein sicheres Budget sehr willkommen sein. Es ist für den einzelnen Virtuosen gar kostspielig, gegenwärtig Concerte zu geben, es ist aber auch nebenbei sehr mühevoll, zeitraubend und verdrießlich, all die nothwendigen Vorbereitungen dazu selbst zu treffen. „Ich würde mit Vergnügen jedes Concert dreimal hinter einander spielen," so sagte uns mehr als Ein Virtuose, „wäre ich dadurch der Mühen und Sorgen enthoben, die mir das Arrangement eines einzigen verursacht." Diesen Wunsch erfüllt die Ullman'sche Unternehmung vollständig; die Künstler spielen etwas öfter als sonst, sind aber aller Sorgen enthoben. Der Unternehmer ist ihr Reisemarschall, Secretär und Bankier.

Die in englischem Geist und lakonischer Kürze abgefaßten Contracte kommen uns Deutschen etwas seltsam vor. „Herr Vieuxtemps oder Herr Jaell verpflichtet sich für sechs Monate oder ein Jahr in Herrn Ullman's Concerten zu spielen, wo und wann es diesem zweckmäßig erscheint, gegen ein monatliches Honorar von so und so viel tausend Francs und Vergütung der Reisekosten." Fiele es Herrn Ullman ein, drei Concerte an einem Tag zu geben, so hätte Herr Vieuxtemps oder Herr Jaell nicht das leiseste Recht, dagegen zu protestiren. Hier muß das persönliche Vertrauen eintreten und sich vor die gefährlichen Mündungen des Contractes stellen. Der Künstler weiß eben, daß dieser nicht so scharf geladen ist, und daß Herr Ullmann unbillige Forderungen nicht stellen wird. Er weiß überdies, daß, wenn er durch Krankheit verhindert würde, an einem oder an zehn und zwölf Concerten mitzuwirken, seine Gage ungeschmälert fortläuft. Vor zwei Jahren hatte Herr Ullman einen berühmten deutschen Cellisten (Kellermann)

für drei Monate engagirt; nach den ersten 14 Tagen wurde dieser durch einen Schlaganfall gelähmt, erhielt aber trotzdem seinen Gehalt für die ganze Zeit ausbezahlt. In Berlin sollen Herrn Ullman durch eine längeres Unwohlsein Carlotta Patti's Tausende von Gulden entgangen sein, der Sängerin entging kein Heller. Das sind, meinen wir, für den reisenden Künstler Dinge von Werth und Wichtigkeit.

Die Gewohnheit macht, daß wir im Bühnenwesen, insbesondere bei den italienischen Opern-Gesellschaften, dasjenige kaum mehr bemerken, was uns an den Concert-Associationen noch so sehr befremdet. Auch dort dasselbe Princip des gemeinschaftlichen Reisens und Producirens, der Herrschaft des zahlenden Unternehmers über seine Künstler. In London verwendet der Director der italienischen Oper von Her Majesty's theatre seine Opernsänger nach Belieben in den verschiedensten Städten Großbritanniens auf der Bühne und im Concertsaal, und hat das Recht, ihnen jede Mitwirkung in öffentlichen oder Privat-Akademien zu untersagen. Von allen Kunstzweigen hat aber von jeher das musikalische Virtuosenthum die geschäftliche Seite, die Tendenz nach Geldgewinn, am wenigsten verleugnet. Schon der alte Forkel, der im Allgemeinen den Concerten eine große künstlerische Mission zugesteht, definirt (1783) die Virtuosen-Concerte als solche, „die blos zum Gelderwerb gegeben werden“. Der Virtuose reist in der Regel, um Geld zu verdienen.

Die musikalischen Institute, bei welchen der tiefere künstlerische Gehalt als Hauptsache, die echte Kunstpflege als Selbstzweck erscheint, sind die stehenden Orchester-, Chor- und Kammer-Concerte. Die Virtuosen-Concerte als solche waren es niemals. Nur vereinzelte Virtuosen gab es und wird es hoffentlich immer geben, welche die höchsten Ziele der Kunst verfolgen, und diese werden auch künftig allein reisen. Die Ullman'schen Concerte haben das leichte glänzende Genre, die Virtuosität par excellence, somit die Unterhaltung eines größeren Publicums im Auge. Wenn sich jetzt mehr als früher die geschäftliche Tendenz des Virtuosenthums bemerkbar macht, so liegt dies theils in dem allgemeinen praktischen Zug der Gegenwart, theils in den stark gesunkenen Cursen des ehemals florirenden Virtuosenthums. Diese Blüthenzeit (die Liszt-Thalberg'sche Epoche) währt nicht lange, noch weniger war sie von Anbeginn da. Wenn wir in einer Wiener Correspondenz der Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1803 lesen: „Die Künstler haben hier einen bitteren Kampf zu bestehen; oft hilft ein Theil des kunstliebenden Publicums und das Wohlwollen einiger Fürsten dem Bedrängten durch Subscription aus der Klemme“, so ist damit ein alter, langwährender Zustand bezeichnet, der das ältere Virtuosenthum nicht in beneidenswerthem Lichte zeigt. Zu Anfang dieses und im Verlauf des vorigen Jahrhunderts mußten selbst große und berühmte Künstler sich dazu bequemen, wochenlang vor ihrem Auftreten in allen möglichen Soiréen zu spielen, um sich dadurch Zuhörer für ihr eigenes Concert zu sichern. Dann gingen sie mit den Eintrittskarten

oder dem Subscriptionsbogen in den Häusern der Adeligen und Reichen förmlich hausiren. Dies war die Gepflogenheit der „guten, alten Zeit" — wir finden sie mühseliger und demüthigender, als die Stellung von Ullman's engagirten Künstlern, die nur an die Trefflichkeit ihrer Leistungen zu denken und sonst um nichts und um Niemanden sich zu kümmern haben. An die Stelle der großmüthigen Aristokraten und Bankiers ist jetzt das große Publicum getreten, und alle geschäftliche Thätigkeit und Berechnung concentrirt sich in der Person des Unternehmers. Indem dieser, als Geschäftsmann von Fach, seine Aufgabe überdies mit mehr Geschick und Erfolg löst, als der Künstler es vermöchte, so befördert er gleichzeitig das Interesse seines Geschäfts, der Virtuosen und des Publicums.

Dies wären etwa die Gesichtspunkte, welche für die viel angefeindete Form der Associations-Concerte sprechen. Wir geben sie lediglich als Thatsachen und ohne einen ungebührlichen Nachdruck darauf zu legen; der Leser möge sie nach Gefallen abwägen, allein erwägen muß sie, wer über das Ganze urtheilen will. Wir erblicken in diesen Associations-Concerten eine neue, interessante Culturerscheinung, die allerdings nur aus dem leidigen Geschäftsgeist der Gegenwart sich herausgebildet hat, aber auch erst bei der jetzigen Vervollkommnung des Weltverkehrs und der imposanten Masse des modernen Publicums möglich ward.

Das erste „Patti-Concert".

Was die gefeierte Carlotta Patti betrifft, so will sie mit einem eigenen Maßstab gemessen sein. Die abnorme Höhe ihrer Stimme und mehr noch die erstaunliche Leichtigkeit und Sicherheit, mit der sie sich in jener dreigestrichenen Schneeregion des Gesanges bewegt, in welcher selbst einer Malibran und Catalani jeder Athemzug vergangen wäre, stempeln Carlotta Patti zu einer bisher nicht vorgekommenen und vielleicht niemals wiederkehrenden Specialität, also schlechthin zu einem Unicum in der Gesangswelt. Sie erreicht Töne, wie das dreigestrichene d, e, f, nicht etwa in gewagtem, blitzartigem Sprung oder vorbereitendem Anlauf, sondern setzt sie nach einer Pause pianissimo oder mezzovoce frei, mit vollendeter Reinheit und Ruhe ein, schwellt sie bis zum fortissimo und läßt sie allmälig wieder zum Hauch verklingen. In der Linda-Arie hörten wir Triller auf dem hohen des und es, im „Carneval von Venedig" ein lang und kraftvoll ausgehaltenes e, in dem (nach Es-dur transponirten) „Schattenwalzer" der Dinorah Echo-Effecte in den höchsten Lagen, einmal sogar in schönstem Klang das dreigestrichene ges! Durch diese wahrhaft außerordentliche Kehle und durch die Virtuosität in Allem, was auf jenem ihr allein gehörigen Höhengebiete

sich bewegt, ist Carlotta Patti unstreitig eine Erscheinung ohnegleichen. Ihre Intonation ist stets haarscharf, ihre Virtuosität nach einigen Richtungen sehr ausgebildet, vor Allem im Staccato, das man nicht glänzender hervorbringen kann, als sie es in den Sextensprüngen der Linda-Arie und am Schluß der „Lach-couplets" thut. Der Triller ist leicht und flüssig, aber nicht immer von tadelloser Gleichheit; am wenigsten befriedigte die Verbindung der Töne im Legato, namentlich bei herabsteigender Scala. Als vollendete Gesangskünstlerin erscheint uns demnach Carlotta Patti trotz all ihrer blendenden Kunststücke nicht, und wir können sie, auch vom blos technischen Standpunkt, unmöglich in Eine Reihe mit Adelina Patti oder Désirée Artôt stellen. Der Klang dieser phänomenalen Stimme ist nicht ohne eigenthümlichen Reiz — die Höhe silberglöckchenartig — hat aber weder Größe noch Wärme. Sie ist von einem kalten gläsernen Glanz, der im Passagenwerk an Sterngeflimmer, in ruhiger Ausbreitung auf den höchsten Noten an das weiße Licht des Magnesiums erinnert. Eine gewisse Familienähnlichkeit herrscht zwischen den Stimmen Carlotta's und ihrer jüngeren Schwester, ungefähr wie zwischen ihren Gesichtszügen, doch ist Adelina's Organ voller, wärmer und vor Allem empfänglicher für alle Schattirungen des Ausdrucks. Die mittleren und tieferen Töne Carlotta's haben wenig Körper und Rundung; wenn sie eine Cantilene in gewöhnlicher Gesangslage anhebt (wie gleich anfangs in der Linda-Arie), so glaubt man fast eine Kinderstimme zu vernehmen und lauscht ihr mehr befremdet als befriedigt. Wir mußten den Timbre dieser Stimme erst förmlich gewöhnen, er sagte uns in der dritten Nummer besser zu, als in der zweiten und ersten, und am besten in der letzten. Und ihr Vortrag? Er gleicht frappant der Stimme. Strahlend, elegant, sogar graziös, läßt der Gesang Carlotta's die weite, reiche Welt des Gedankens und der Empfindung völlig abseits; das ewige Meer der Leidenschaft kräuselt er nicht mit Einer Welle. Er blendet den Sinn, entzückt ihn vielleicht, aber zum Herzen findet er keinen Weg. Aus diesen Tönen dringt nicht Blumenduft noch Frühlingswärme zu uns; kein Druck einer geliebten Hand, kein Blick eines seelenvollen Auges — wir sind allein unter geschliffenen Krystallen und hellpolirtem Marmor. Der Hörer kommt aus dem Bewundern nicht heraus, der Kritiker nicht über die Bewunderung. Carlotta Patti ist eine eminente Merkwürdigkeit, man muß sie gehört haben. Wie mächtig man sich hierauf gedrängt fühle, sie oft und wieder zu hören, das mag die Empfindung jedes Einzelnen entscheiden. Am meisten erstaunt hat uns unter Carlotta's Vorträgen der „Carneval von Venedig", am aufrichtigsten erfreut die Couplets (l'éclat de rire) von Auber. Dieser anspruchslose Scherz schien uns, so wie er äußerlich die schönen statuarischen Züge der Sängerin plötzlich belebte, auch ihrem Gesang ein eigenthümliches Leben einzuhauchen. Dieses Lied singt Carlotta Patti nicht blos mit Bravour, sondern in der That mit Esprit und liebenswürdigem Humor. Das Publicum schien derselben Ansicht, es steigerte den Beifall, den es der Künstlerin nach jeder Nummer so reichlich gespen-

det, nach den Lach-Couplets zum vollständigen Sturm. Ueberdies wirkt das gesungene Lachen ansteckend; es war zu ergötzlich, nichts als lächelnde und lachende Gesichter im ganzen Saale zu sehen.

Herr Ulmann hatte eigens aus Paris Roger kommen lassen. Der berühmte Tenorist, einst die Zierde der Opéra comique und später der großen Oper in Paris, sang Schuberts „Erlkönig" und die bekannten „Vögelein" von Gumbert. Eine wunderliche Wahl, wenn sie auch vielleicht ein „Compliment an die deutsche Nation" vorstellen sollte. Roger's Erlkönig ist die consequenteste dramatische Ausführung und Zuspitzung der an sich schon bedenklichen Intentionen Schubert's. Sie streift an geistreiche Carricatur und hat nur einen kleinen Schritt zu dem vollständigen Experiment, den „Erlkönig" von 3 verschiedenen Personen singen zu lassen. Roger's Vortrag accentuirt mehr die Schattenseiten als die Vorzüge der Composition und produzirt mehr den Schauspieler als den Sänger. Letzterer trat in dem Gumbert'schen Bänkelsang etwas deutlicher hervor, wir erkannten wieder, wie durch einen Schleier, Roger's ehemals wundervolles Portamento, — aber was wurde getragen? Ein trostloses Lied und eine trostlose Stimme. Es schmerzt, über das gegenwärtige Singen des großen Künstlers sprechen zu müssen, der uns einst mehr als irgend ein Anderer das Ideal eines dramatischen Sängers ahnen, mitunter auch vollkommen schauen ließ. Roger's Erscheinung hat sich merkwürdig unverändert erhalten; dieselbe glatte edle Stirne, der jugendliche Mund, der ernste Blick voll Geist und Güte. Aber von der Stimme wollen wir schweigen, und von dem Kampf des Sängers mit diesem zertrümmerten Instrument. Roger macht allerdings auch jetzt noch einen weit edleren Eindruck, als sein zum Possenreißer herabgekommener berühmter College Ronconi. Beide Künstler erfüllen aber hier dieselbe wehmüthige Mission: ihren eigenen Nekrolog zu singen.

Jede neue Erscheinung von großem Ruf ist bei ihrem ersten Auftreten verurtheilt, ungemessenen und oft sehr unbestimmten Erwartungen gegenüberzustehen. Vermißt der Hörer einige geträumte Vorzüge, so wird das Gefühl theilweiser Enttäuschung ihn auch die wirklich vorhandenen leicht unterschätzen lassen. Erst wenn der Eindruck des Neuen, Befremdenden überwunden und man über das ästhetische Soll und Haben im Klaren ist, hört man unbefangener und urtheilt gerechter. Wir haben uns mit der Stimme Carlotta Patti's viel mehr befreundet, sie in den späteren Concerten schöner und volltönender gefunden, als am ersten Abend. Hin und wieder, z. B. in Gounod's „Ave Maria," verrieth ein Ton von überraschender Kraft, daß diese silbertönige Stimme auch nach Seite des Volumens weniger stiefmütterlich bedacht sei, als sie in der Regel scheint. Diese und ähnliche Wahrnehmungen flößten uns Respect ein vor ihrem streng eingehaltenen Princip: Maß zu halten, die reine Schönheit des Tons niemals zu alteriren. Carlotta Patti vermeidet, auch nur der Grenze des Schreiens sich zu nähern, und wird, beiläufig gesagt, trotz ihrer angestrengten Thätigkeit ihre

Stimme ohne Zweifel lange bewahren. Hierin erscheint sie als ein Zögling der besten italienischen Schule. Kein Zweifel, daß ihre leidenschaftslose Ruhe dieses Maßhalten sehr erleichtert, aber blos als „Kälte“ können wir nicht mehr betrachten, was sich uns als ein consequentes — sei es auch einseitig ausgebildetes — Schönheitsprincip erwiesen hat. Es ist dasselbe Princip des reinen Wohllauts, das die Linien einer italienischen Melodie in schöner sanfter Rundung zieht. Ebensowenig als wir die Patti schreien oder meckern hörten, haben wir sie im Vortrag jemals übertrieben oder affectirt, in Haltung und Miene grimassirend gesehen. Bei Wagstücken wie das „Lachlied“ oder der „Carneval von Venedig“ will dies nicht wenig sagen. Der Virtuosität Carlotta Patti's sind wir bereits gerecht geworden, aber auch in ihrer Cantilene beobachteten wir im Laufe der verschiedenen Produktionen das Walten einer Technik, die hochzuschätzen namentlich wir Deutsche allen Grund haben. „Die Deutschen singen mit dem Kopf und mit dem Herzen, aber nicht mit dem Ohr,“ so sagte uns wörtlich vor einigen Jahren Jenny Lind. Dieser Ausspruch einer großen und durch ihre germanische Abkunft wol unparteiischen Sängerin schien uns damals zu hart — tausendmal ist er uns seither eingefallen. Dem Gesang der Carlotta Patti hat wol Jedermann einen kräftigeren Herzschlag gewünscht, aber gewiß nicht ein feineres, Maß und Wohllaut schärfer überwachendes Gehör. Carlotta Patti sang in der Concordia-Akademie das Duett aus Rossini's „Stabat mater“ mit einer unserer intelligentesten und stimmbegabtesten Sängerinnen. Während Erstere die Melodie sehr ruhig, gleichsam in Einem leichten, weiten Bogen aufbaute, versah Letztere fast jede Note mit einem gefühlvollen Accent, so daß derselbe Gesang hier gleichsam aus einer Anzahl kleiner Crescendos und Decrescendos sich zusammensetzte. Ein höheres Drittes geben wir zu, können aber nicht leugnen, daß die klare, monotone Himmelsbläue des italienischen Vortrags uns nicht blos musikalisch schöner, sondern immer noch seelenvoller däuchte, als jenes heftige Licht- und Schattenspiel.

Stimme und Gesangsmanier weisen C. Patti vorzugsweise an den Sologesang; in dem Spinnquartett aus „Martha“ sang sie zu schwach, was allerdings nicht ganz entschuldigt, daß die anderen drei Stimmen zu stark begleiteten. Fräulein Patti die Wahnsinn-Arie aus „Lucia“ im Costüm vorgetragen zu sehen, wirkte ohne Zweifel als ein Lock- und Reizmittel auf die Besucher der Concordia-Akademie. Die Leistung war interessant genug, indem sie im Spiel der Künstlerin dasselbe Princip verrieth, mit wenigen, plastisch-schönen Bewegungen auszureichen. Der dramatische Ausdruck erhob sich nicht merklich über den Concertvortrag. Bedenkt man indeß, daß Carlotta Patti seit ihren ersten Anfängen, vor vier Jahren, die Bühne nicht betreten und in ihrem Gang ein physisches Hinderniß mühsam zu bekämpfen hat, so erscheint der Versuch immerhin respectabel. Da die Accente tiefer Leidenschaft ihrem Gesang versagt sind, glauben wir nicht, daß die tragische Bühne an C. Patti viel verloren habe. Hingegen scheint ein sehr

artiges Talent für die komische Oper in ihr zu schlummern. Das fröhlich Schmetternde, so gut wie das freundlich Behäbige ihres Gesangs müßte, vereint mit dem bezaubernden Lachen Carlotta's, in der Opera buffa trefflich wirken. Sie ist „die Lerche, nicht die Nachtigall". Man sehe die dürren Noten des Auber'schen Lachliedes und urtheile selbst, ob hier der Vortrag der Patti nicht gerade zu productiv sei. Nicht bloß neue Noten hat sie hinzugefügt, sondern neue Effekte, die in Noten gar nicht zu fassen sind. Es ist und bleibt ihr Meisterstückchen. Die Lucia-Scene bildete den Schluß der langwährenden Concordia-Akademie und hätte an anderer Stelle vielleicht mehr effectuirt. Man war zu ermüdet durch ein vorhergehendes Lustspiel, „Guten Abend," das mit raffinirter Grausamkeit einen magern Witz und ein verehrungswürdiges Publicum an langsamem Feuer briet. Das jederzeit mißliche Herausreißen einzelner Scenen läßt man sich allerdings bei italienischen Opern noch am ehesten gefallen, sie können wie die Regenwürmer zerstückelt weiterleben. An Grillparzer's „Sappho" hingegen hätte man das Potpourri-Messer lieber nicht setzen sollen; wer kurz vorher die ergreifende Darstellung der Sappho durch Fräulein Wolter auf dem Burgtheater gesehen, dem mußte die Zerbröckelung dieses Meisterwerks und dieser Musterleistung wehthun. Großen Beifall erregte Roger's Vortrag der Arie „Ah, quel plaisir d'être soldat" von Boieldieu. Wir haben den wehmüthigen Eindruck nicht verhehlt, den Roger's „Erlkönig" und „Liebe Vögelein" jüngst hervorgebracht; um so größer war unsere Freude, mit einer schöneren Erinnerung von dem verehrten Künstler scheiden zu können. Stimmen, die im Niedergang oder Untergang begriffen sind, haben bekanntlich von Zeit zu Zeit ihren „beau jour" (man denke an Wild); ein solcher Glückstag war der 26. December für Roger. Er bot seine ganze Kraft und Energie auf, und da es einer Arie galt, in welcher er auch ohne Stimme kaum einen Rivalen hätte, so war der Eindruck ein ungewöhnlicher. In Frack und Glacehandschuhen sang und spielte Roger die ganze reichbewegte Schilderung des Soldatenlebens. Die hinreißende Beredtsamkeit des Ausdrucks und eine Fülle charakteristischer Züge ließen die Schäden der Stimme vergessen. Hier sah man, wie Geist und Temperament eines reproducirenden Künstlers schöpferisch wirken können. Im Fach der eleganten komischen Oper stehen die französischen Sänger einzig da; Roger hat neben den besten Traditionen dieser Kunst eine geniale Persönlichkeit, die jede Tradition überholt, und neben dem Geist der Schule noch seinen eigenen.

Das Dante-Concert der Italiener in Wien.

Die kolossale Büste, welche am 14. Mai vom Orchester im Redoutensaal auf das Publicum niederblickte, hat wol zum erstenmale einem Concert präsidirt. Es ist Dante's hagerer, ausdrucksvoller Kopf mit einem frischen Lorbeer-

kranze über der traditionellen wunderlichen Haube. Der große Dichter und Patriot, dessen sechshundertstes Geburtsfest Italien, ja Europa feierlich begeht, war Schutzpatron und Festobject des Concertes, daß die in Wien wohnhaften Italiener zur Feier dieses Jubiläums veranstaltet hatten. Das Unternehmen, Zeichen eines schönen Patriotismus auf fremdem Boden, verdient die wärmste Anerkennung, zumal die lockende Maienzeit wenig Hoffnung auf zahlreichen Besuch eines Sonntagsconcertes gestattete. Der große Redoutensaal zeigte sich indessen, wenn auch nicht gefüllt, doch anständig besucht. Die Akademie war ausschließlich musikalischen Inhalts — nicht mit Recht, wie wir glauben, da zur Verherrlichung eines Dichters jedenfalls auch dem gesprochenen Wort eine Stelle gebührte. Daß man nur an die Musik dachte, erklärt sich zunächst wol aus der allgemeinen natürlichen Mission dieser Kunst, Pathenstelle bei jeder eine große Gesammtheit bewegenden Feier zu vertreten, sodann aus dem günstigen Zusammentreffen des Festes mit der italienischen Operngesellschaft in Wien. Letztere hatte den größten und besten Theil ihrer Kräfte gestellt.

Mit Ausnahme zweier Compositionen von Händel und Gounod waren sämmtliche Nummern von italienischen Tondichtern, zwei davon nahmen unmittelbar Bezug auf Dante und seine „Göttliche Komödie." Nach Cherubini's geistvoller „Medea"-Ouverture eröffnete Herr Everardi die Reihe der Solovorträge mit Gounod's sogenannter „Meditation". Der Componist setzt darin bekanntlich auf Bach's C-dur-Präludium eine eigene Melodie für die Violine, — wir waren nicht wenig erstaunt, nun auch noch als drittes Stockwerk über diesen beiden ein Ave Maria für Bariton aufgebaut zu sehen. Eine glückliche Wahl war dies keineswegs, der treffliche Sänger hätte in irgend einer guten italienischen Arie seine Vorzüge weit glänzender und eigenthümlicher entfaltet. Es schien eben, als wollten die Italiener diesmal besonders feierliche Mienen zeigen, sie hatten nur Stücke langsamen Tempo's, pathetischen düsteren Charakters und theilweise kirchlichen Inhalts gewählt. Dadurch kam über die ganze Production ein unleugbar monotoner Anstrich, etwas Gezwungenes, Schwüles. So dankenswerth auch manche dieser Gaben erschien, man fühlte, daß eine wesentliche, glänzende Seite der italienischen Musik und Gesangskunst, wenn nicht ihr eigentliches Temperament, gewaltsam zurückgedrängt war. Herr Mongini sang (etwas zu tief, wie die ganze Saison hindurch) die As-dur-Arie aus Rossini's „Stabat" (cujus animam gementem); eine süße, wenngleich wenig kirchliche Melodie, worin leider der Gesang von der vollen Blechharmonie häufig verschlungen wird. Graziani's edle, liebenswürdige Weichheit stimmte wohl zu den schmelzenden Weisen von Stradella's Kirchenarie. Es folgte „Il sogno" von Mercadante, eine lyrische Seufzerallee, umwinselt von kläglichen Cellopassagen. Die Herren Röver und Boccolini verschwendeten vergebliche Mühe daran. Fräulein Artôt hatte Händel's schöne Arie „Lascia ch'io pianga" gewählt. Wer diese große Gesangsvirtuosin noch nicht von Seite ihrer seltenen musika-

lischen Bildung im klassischen Gebiet kennen gelernt, der fand Gelegenheit dazu in ihrem wahrhaft stylvollen, schlichten Vortrag dieses schmucklosen Satzes. Die beiden auf Dante bezüglichen Nummern des Programmes waren „Ugolino“ von Donizetti und Pacini's neue „Dante-Symphonie“. Die dichtende und bildende Kunst hat bis auf die neueste Zeit nicht aufgehört, sich Stoffe und Anregungen aus Dante zu holen; für die Musik strömt eine sichtbare Quelle weder in der Persönlichkeit noch in dem Gedicht des großen Florentiners. Einige schwungvolle, die Macht der Töne preisende Terzinen bezeugen wol, daß Dante diesem Zauber nicht verschlossen war, ein näheres künstlerisches Verhältniß zur Musik scheint er nicht gehabt zu haben. Versuchte doch die Tonkunst eben ihre unbeholfenen ersten Schritte, als die moderne Poesie bereits einen Wunderbau wie die Divina comedia aufgeführt hatte. Die Tonkunst war damals kaum in den Besitz der Notirung, der Mensur, der nothwendigsten harmonischen Gesetze gelangt, noch waren die Niederländer, die 200 Jahre später den Contrapunkt und damit wirkliche musikalische Kunstübung nach Italien verpflanzten, nicht hervorgetreten, noch bestand das ganze Musikleben in theoretischer Speculation und den ungeregelten Rhapsodien der Troubadours. Dritthalb Jahrhunderte liegen zwischen der Geburt Dante's und jener Palestrina's. Die „Göttliche Comödie“ selbst, mit ihrem theils concret-historischen, theils mystisch-spekulativen Inhalt, mit den riesigen Dimensionen ihres kaum übersehbaren und doch so fest zusammenhängenden Baues mußte jede Mitwirkung der Musik eher abwehren als anlocken. Es darf als ein musikalisches Curiosum gelten, daß Donizetti die Erzählung Ugolino's aus dem 33. Gesang des „Inferno“ für eine Baßstimme mit Clavierbegleitung componirt hat. Die Composition (im Jahre 1835 entstanden und Lablache gewidmet) wurde hier von Herrn Angelini mit würdevollem Ausdruck vorgetragen. Bedeutend in der Erfindung oder frappant durch glückliche Auffassung ist nicht ein Tact dieser langwierigen Monodie; aber sie erhält sich einfach, anspruchslos, musikalisch in keinem Punkt verletzend. Donizetti ist sichtlich bemüht, ernst und gemessen zu bleiben, ohne in Geschraubtheit zu verfallen. Dies ist ihm — in seiner Ausdruckssphäre — gelungen, und kein Italiener dürfte es ungerechtfertigt finden, daß besagter „Ugolino“ in Mailand an der Spitze einer „Antologia classica musicale“ erschienen ist. Als Arie des zärtlichen Vaters oder Gatten in einer Donizetti'schen Oper würden wir uns das Stück ganz gut gefallen lassen. Hält man aber diese sanft abfließende Musik an das schaudervolle markerschütternde Nachtstück, das sie vorstellen soll, so muß man über die Naivetät des Componisten erstaunen. Ugolino, vom Dichter in dem gräßlichsten Bilde vorgeführt, erzählt diesem bekanntlich die Qualen des erlittenen Hungertodes, wie er im Thurm seine drei Söhne nacheinander Hungers sterben sieht, und endlich erblindet über ihren Leichen herumtappt. Er schließt mit einem Fluch gegen seinen Peiniger Ruggiero und die Stadt Pisa. Eine so haarsträubende Tragödie — selbst die Erscheinung Satans im 34. Gesang ist minder

schrecklich — muß man anders componiren, oder vielmehr man muß sie gar nicht componiren. Die Musik, die versöhnende Kunst des Wohllauts, weicht vor der Darstellung der nackten Gräßlichkeit scheu zurück. Sie wird zwar im Drama auch das Gräßliche als vorübergehenden Moment beschwichtigenden Schrittes begleiten, niemals aber es zu selbstständiger lyrischer Darstellung herausgreifen.

Wenn irgend einem italienischen Componisten eine innere Verwandtschaft mit Dante und die Befähigung zugesprochen werden darf, sich diesem Dichter musikalisch zu nähern, so ist es dessen großer Landsmann Cherubini. Cherubini, der musikalische Stolz der Florentiner, wie Dante ihr poetischer, hat in seinem ernsten, gedankenschweren, vornehmen Wesen ein Etwas, daß an Dante erinnert. Wie Dante der schmelzenden Süßigkeit der italienischen Sprache durch lateinische Anklänge und Formen eine so wunderbar herbe Kraft verleiht, so durchströmt Cherubini's Musik, unbeschadet ihres echt italienischen Charakters, eine kräftige, eisenhältige Ader, die nach deutschen Schachten weist. Hätte er es unternommen, Dante mit Harmonien zu feiern, er wäre dem Dichter wenigstens auf richtigem Pfade und als verwandter Geist entgegengetreten. Donizetti und Pacini kommen uns mit ihren Dante-Compositionen vor, wie kleine halbflügge Schmetterlinge, die über die Peterskuppel setzen wollen. Indessen, man brauchte eine Fest-Symphonie oder Cantate für die Dante-Feier in Italien und Cherubini ruht längst auf dem Père Lachaise. Mit Recht wandte sich das Comité zuerst an Rossini und mit Recht entschlug sich dieser der Einladung in Erwägung seines hohen Alters. Dann lehnte Mercadante aus gleichem Grunde ab und that wohl daran. Hierauf fragte die Deputation, gleichfalls vergeblich, bei Verdi an; ich weiß nicht, welches Motiv er vorschützte, aber jedenfalls war es sehr weise. Verdi, der einzige, also größte aller activen Componisten Italiens, fühlte sehr wohl, daß man an seinen Namen Erwartungen knüpfen würde, denen er in solchen Formen und für solchen Anlaß nicht gewachsen sei. Was er in der That für ein trauriger Gelegenheitsmacher ist, haben wir in London an seiner Weltausstellungs-Cantate erfahren. Es blieb somit nur noch als letzte nationale Reputation der greise Pacini.

Der Satan begab sich in Gestalt eines Dante-Comités zu dem „halbverstorbenen“ Componisten der „Saffo“, zeigte ihm ringsum ganze Lorbeerwälder von Ruhm und Anerkennung, und der alte Herr, anstatt „Apage Satanas!“ zu rufen, wie die Andern, fiel richtig nieder und betete an. Mit unsäglicher Mühe muß er die „Große Dante-Symphonie“ componirt haben, die in gestochener Partitur niedlichsten Formates vor mir liegt, mich an eine der heitersten Stationen meiner musikalischen Lebensreise erinnernd. Die Symphonie besteht aus vier Sätzen: die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies und die triumphirende Rückkehr Dante's auf die Erde. „Die Hölle“ ist ein unabsehbares Adagio im Sechsachtel-Tact, das die Tempobezeichnung „Largo infernale“ und mit köstlicher unbewußter Ironie die Extra-Aufschrift „Tormenti senza speranza“

führt. An einen wirklichen Symphoniesatz, an gegliederte Form und thematische Arbeit darf man dabei nicht denken, das Ganze spinnt sich wie eine wüste Melodram- oder Zwischenacts-Musik in freiester Phantasie ab. Ein Thema ist nirgends zu entdecken, nur ein kleines, lumpiges Motiv, an dem der Compouist herumnagt, wie Ugolino an dem Schädel des Erzbischofs Ruggiero. In das düstere Gerumpel der Bässe fahren unablässig grelle Piccolopfiffe, Schreie verdammter Seelen, die zu stark gezwickt oder gebrannt werden. Dazu gesellt sich ein wüthendes Kettengerassel, sehr sinnreich hervorgebracht durch fortwährendes Bearbeiten eines Metallbeckens mit einem großen Holzschlägel. Der Schlägel spielt Zweiunddreißigstel, ja förmliche Triller auf dem Becken und beschämt die blecherne Donnermaschine im ersten Act der „schönen Helena". Posaunen und Ophicleyden, große und kleine Trommel, und was sonst noch die „Hölle" musikalisch heiß machen kann, treten emsig heizend hinzu; das Alles ohne eine Spur von musikalischem Gedanken, ohne Melodie und Rhythmus und stets im langsamsten „Largo infernale". Der zweite Satz: „Il Purgatorio", beginnt mit einer Art Polka-Mazur. Einen Unterschied zwischen Hölle und Fegefeuer wird es gewiß geben, aber gar so human hatten wir uns Letzteres doch nicht vorgestellt. Das ist ja recht tröstlich. Leider ist der Aufenthalt doch nicht ungetrübt, ein barbarischer Lärm erhebt sich wieder, die Piccoli schreien, die Ketten rasseln und der alte Maestro künstelt an Instrumental-Effecten und kleinen „purgatorischen" Contrapuncten herum, daß es eine Art hat. Da fällt plötzlich das Clavier (bisher unbeschäftigt) mit einem brillanten Solo von Passagen und Trillerketten in das erstaunte Orchester: wir sind im „Paradies". Selig sind die Clavier-Virtuosen, denn ihrer ist das Himmelreich! Ob hier Pacini, prophetisch wie Dante, schon die heiligende Tonsur auf dem Haupte Lißt's, des Clavierkönigs, geahnt hat? Frage nicht, begeisterter Hörer, gieb den letzten Sparpfenning deines Erstaunens nicht aus, es sind dir noch größere Dinge beschieden! Zu den Claviertrillern und Harfen-Arpeggien gesellt sich ein lustiges Klingen vieler gestimmter Glöckchen: Dinorah's Ziege leibhaftig im Paradies! Nun geht es an ein albernes Fideln, Blasen, Trillern, Klingeln, Blöcken — schon beginnen wir, uns aus dieser namenlos kindischen und langweiligen „Seligkeit" nach dem Fegefeuer zurückzusehnen, als, erst leise, dann immer stärker, endlich mit husarenmäßiger Gewalt ein Regiments-Triumphmarsch angeblasen kommt. Das ist „Dante's Rückkehr auf die Erde", der vierte und gottlob letzte Satz einer Symphonie, die gewiß Niemand, der sie je gehört, vergessen, noch weniger ein zweitesmal anhören wird.

Es geht mir wirklich nahe, in diesem Tone von einem Werke sprechen zu müssen, das, an die Pietät einer großen Nation zweifach appellirend, den Namen des größten italienischen Dichters mit dem eines geachteten musikalischen Veteranen vereinigt. Aber wenn der Contrast zwischen dieser geist- und gemüthlosen, unmusikalischen, dabei höchst prätentiösen Kindersymphonie und der großartigen Gedankenwelt Dante's nicht komisch ist, dann weiß ich nicht, wo noch sonst

Komisches zu finden wäre. Entschuldigend für den alten Maestro ist allenfalls die kaum überwindliche Schwierigkeit, eine Riesenschöpfung wie die „Göttliche Comödie“ musikalisch nachzubilden. Bei einem Gedenkfeste obendrein, daß den Dichter selbst feiern und unserer Verehrung für ihn den höchsten Ausdruck leihen soll, steigern sich unwillkürlich die Anforderungen an jeden Künstler, der solches aus eigenen Mitteln zu leisten sich erkühnt. Man ruft zu solchen Festen die Anstrengung aller Künste und vornehmlich der Musik auf, ohne zu bedenken, daß nicht jede Nation zu jeder Zeit congeniale schöpferische Naturen besitzt, die sich, sei es auch nur in huldigender Absicht, neben den gefeierten Heros stellen können. Wir Deutschen können mit den musikalischen Resultaten unserer Goethe- und Schiller-Feier wahrlich auch nicht prahlen: Lißt's Goethe-Composition „Mehr Licht,“ Meyerbeer's Schiller-Cantate und Aehnliches waren todtgeborne Kinder. Aber mit einer so ungöttlichen Comödie wie Pacini's Dante-Symphonie hätte sich doch in Deutschland der letzte Cantor nicht dürfen sehen lassen. In Italien wird die herrschende Feststimmung ohne Zweifel auch Donizetti's „Ugolino“ und Pacini's „Symphonie“ zur Höhe von classischen Meisterwerken hinaufjubeln. Falls aber (wie Pacini annimmt) Dante persönlich zu dem Feste kommt, so dürfte er seine musikalischen Illustratoren kaum anders verewigen, als durch einige nachträgliche Verse zum „Inferno.“

Musikalische Plauderei.

(Leierkästen. Musikalische Jungfrauen. Neues von Strauß Sohn.) Wir hätten keine Musik im Sommer? Welche Täuschung! Allerdings keine Musik, über die man schreiben muß, keine „Afrikanerin“ oder Isolde,“ aber Musik, die man hören muß, man mag wollen oder nicht. Sie wuchert im Sommer, wie giftiges Unkraut in Südamerika. O Leierkasten! Ihr privilegirten Peiniger des menschlichen Gehörs, ihr gesetzlich befugten Quäler aller Ruhebedürftigen und Kranken, Aller, die da studiren und geistig arbeiten — wie lange noch werdet ihr uns vom Morgen bis zur Nacht mißhandeln dürfen? Zehn Jahre sind es, seit wir, und Andere vor uns, das letzte Mal mit Spott und bitterem Ernst gegen diese, einer Residenzstadt so unwürdige Stadtplage loszogen. Wir thaten es ziemlich hoffnungslos, denn, wie vorherzusehen, wehrten sich die Ritter jedes durch Alter „ehrwürdig“ gewordenen Scandals für ihre lieben Drehorgeln, und ereiferten sich unsere Humanitätsbolde gegen die Abstellung einer Ohrenqual, welche wenigstens zehn bis zwölf Familien zugleich peinigt, aber vier bis fünf Köchinnen amüsirt. Daß unsere lange zurückgedrängten Seufzer jetzt wieder Luft bekommen, daran ist niemand Anderer Schuld, als der Statthalter von Böhmen. Dieser einsichtsvolle Menschenfreund („ein zweiter Daniel!“) soll nämlich beschlossen

haben, die Zahl der orgelnden Gehörsmörder in Prag zu vermindern und mit Schonung der bestehenden „Rechte“ keine weiteren zu ertheilen. So soll dieses mittelalterliche Institut allmälig einfrieren. Böhmen, du Conservatorium von Europa, möge dein Beispiel fruchtbar sein! Das Land, welches unsere Musik und unsere Musikantenschaar seit jeher so reichlich vermehrte, würde sich um uns kaum weniger verdient machen, gäbe es diesmal das Signal zur Verminderung unserer musikalischen Zwangsgenüsse. Ich weiß nicht, ob die Quantität unserer Wiener Drehorgeln sich von Jahr zu Jahr vermehrt, ihre Qualität aber wird immer gefährlicher. Was waren jene ehemaligen kleinen Flötenwerke, jene tragbaren Vorrathskästchen alter Lanner'scher Walzer gegen die jetzigen mauererschütternden Drehkolosse, die auf vier Rädern in Begleitung eines Directors und mehrerer Regisseure ihren musikalischen Großhandel treiben! Die vormärzlichen Leierkästen verhielten sich zu den „vervollkommten“ von heute wie Stubenfliegen zu giftigen Scorpionen. Ein erschütterndes Klagegeschrei dringt plötzlich wie ein Schwert in mein Ohr. Es ist der Sturm aus der Wilhelm-Tell-Ouverture, den ein sehr „vervollkommter“ Leierkasten mit riesigem „vollem Werk“ und sechs Trompeten im Leib vor meinem Fenster andreht. Ich eile, das Fenster zu schließen — zweimal täglich erscheint diese musikalische Guillotine mit ihrem Tell-Sturm, ihrer Don-Juan-Ouverture, ihrem Tannhäuser-Marsch! Ich kenne das wüste, alte Weib, das mit gleichgiltiger Bulldoggmiene fortorgelt, während der „Director“, rechts und links die Kappe ziehend, nach allen Fenstern hinauf begehrende Bücklinge schneidet! Wenn, wie zu erwarten steht, die Vervollkommnung dieser Torturwerkzeuge so weit gediehen sein wird, daß sie uns das Mozart'sche Requiem und Beethoven's C-moll-Symphonie in's Haus bringen, dann wird jeder Mensch von einigem Gehör und Ehrgefühl auswandern müssen.

Will und kann man die Leierkästen nicht geradezu aufheben, so möge man sie wenigstens in der inneren Stadt verbieten oder außerordentlich beschränken. Hier bringt es die Enge der Straßen mit sich, daß man immer mehrere Drehorgeln, ein halb Dutzend Claviere und verschiedene Gesangsübungen zugleich hört. Es ist thatsächlich so weit gekommen, daß man in der inneren Stadt den Frühling und Sommer bei festverschlossenen Fenstern zubringen muß. Leierkästen sollten im engeren Sinne des Wortes eine Landplage sein. Wie auf flachem Lande das Hausiren überhaupt einen Sinn hat, so auch das Hausiren mit Musik. Dorfbewohnern, die nur des Sonntags Musik hören, mag es willkommen sein, wenn eine verstimmte Pfeifenlade ihnen den seltenen Genuß einiger Opern- oder Walzermelodien in's Haus bringt. Da jubeln die Kinder, da tanzen die Mägde, und ich weiß nichts Wichtiges, was dadurch gestört würde. Anders im Innern einer Residenzstadt. Hier quillt ohnehin von Früh bis in die späte Nacht Musik aus allen Thüren, allen Fenstern. Aus jeder Kneipe, jedem öffentlichen Garten ertönt Abends Gesang und Musik, treffliche Militärbanden durchziehen die Stadt,

die häusliche Musik-Consumtion ist in's Ungeheuerliche angewachsen. Und nun privilegirt man noch eine Unzahl ohrenmörderischer Drehorgeln, die nach Belieben zu zweien und dreien sich in einer engen Straße aufpflanzen und Hunderte von ruhig arbeitenden Menschenkindern peinigen dürfen! Das Einzige, was gegen den allgemeinen Wunsch nach Abstellung dieser Calamität immer wieder eingewendet wird, ist, daß diese Musikhausirer ja Erwerbsteuer zahlen. Desto schlimmer. Bettler fertigt man mit einem Almosen ab, oder nimmt keine Notiz von ihnen, falls man nicht will. Wer kann aber von dem aufdringenden Gehen der „vervollkommten" Leiermänner keine Notiz nehmen? Das sind bewaffnete Bettler. Würde man Leute gegen Erlag einer Erwerbsteuer etwa berechtigen, Jeden, der ihnen begegnet, zu kitzeln oder zu zwicken? Ich finde keinen erheblichen Unterschied zwischen diesem und dem wirklichen Privilegium der Leierzunft, einer ganzen Residenzbevölkerung das (ohnehin so lärmgequälte) Gehör vollends zermartern zu dürfen.

Schreiber dieser Zeilen wohnt in einer Straße der inneren Stadt, welche als eine „ruhige und angenehme" gerühmt wird. Wohl wäre sie ruhig und angenehm, hätte nicht der Musikdämon sie zu einem seiner beliebtesten Stationsplätze erkoren. Von den Leierkästen will ich nicht mehr reden, die sich hier regelmäßig ablösen, oder auch gleichzeitig auf geringe Distanz „werkeln", der eine die Wilhelm-Tell-Ouverture mit Trompeten-Register, der andere den „Trovatore" mit fortwährendem „Tremolo", auch einer neuen, sauberen „Vervollkommnung". Vor ihnen ist keine Rettung, sie haben kein Gefühl! Aber mit den nicht steuerpflichtigen, vornehmeren Werkelmännern im ersten und zweiten Stock meiner unglücklichen Gasse möchte ich noch ein bescheidenes, freundnachbarliches Wort sprechen. Eigentlich sind es Werkelfräulein, musikalische Satanellas, ohne Zweifel jung und hübsch, überaus gebildet, aber von sehr weitem musikalischen Gewissen, liberalstem Gehör und stets verstimmtem Clavier. Während die Fräulein mir gegenüber den ganzen lieben Tag alle Offenbach'schen Operetten, Beethoven's „Sonate pathétique," Strauß'sche Walzer, den Bacio und die Zampa-Ouverture nacheinander abthun, blutet über ihnen ein junges Opfer musikalischer Dressur unter langsamen Tonleitern und Uebungen. Rechts von mir begrüßt ein Fräulein mit (leider ausgiebiger) Sopranstimme den anbrechenden Morgen mit italienischen Arien aus „Lucia" und „Lucrezia". Es scheint ihr Appetit zum Frühstück zu machen, und Donizetti ist ja ohnedies schon todt. Einige Häuser weiter wird das Familiensouper regelmäßig durch vierhändiges Abschlachten von Ouverturen eingeleitet. Ist gerade Mondschein, so stöhnt auch eine Physharmonika ihren Weltschmerz in dies liebliche Ensemble. Das wäre nun Alles recht und gut — bei geschlossenen Fenstern. Aber warum kommt solchen gebildeten und kunstsinnigen Gemüthern niemals, gar niemals der Gedanke, es könnten diese außerordentlichen Musikproductionen andern Leuten in der Straße doch vielleicht nicht immer erwünscht sein? Liegt nicht in diesem unaufhörlichen Musiciren bei offenen

Fenstern auch eine Art Barbarei, ähnlich jener der Drehorgelmäner? Musikalisches Faustrecht — im ersten Stock oder vor dem Hausthor. Ist die Nächstenliebe nicht stark genug, die Fenster zu schließen, so sollte es doch die Eitelkeit sein. Denn was soll man von der musikalischen Empfindung und Bildung eines Pianisten halten, der bei offenem Fenster im ersten Stock ein Adagio in C-moll spielt, während unten eine Drehorgel von 20 Pferdekraft ihn mit einem H-moll Csardas übertönt und vis-à-vis aus gleichfalls weit geöffnetem Fenster eine kräftige Sängerin ihr Verlangen nach einem „Bacio" in Des-dur proclamirt! Meine werthen Fräulein, bedenken sie doch!

Am verflossenen Samstag Abend — es war obendrein ein prachtvoller, warmer Abend — hörte ich ausnahmsweise keinen Ton in meiner Gasse. Das kam daher, weil ich mich im „Volksgarten" befand, vergnüglich postirt vor dem Strauß'schen Orchester. Allein auch die neuen Walzer von Johann Strauß vermochten mich für die ausgestandenen Plagen nicht wie sonst zu entschädigen; es fehlte ihnen der alte Melodienduft von ehemals. Gereizt wie ich war, verfiel ich auf ein neues musikhistorisches Aperçu: Strauß Sohn hat sich offenbar einen Act großartiger historischer Vergeltung zum Ziele gesetzt. Als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die Orchestermusik durch systematische Verflachung des Haydn'schen Styles populär gemacht wurde, gingen die Herren Pleyel, Wranitzky, Hoffmeister, Gyrowetz und Rosetti, also die von Riehl „vergötterten" Philister soweit, die fidelsten Ländler zu Motiven ihrer Symphonien und Quartette zu machen. Johann Strauß scheint diese Schmach seiner Wiener Vorfahrer durch Compensation tilgen zu wollen und schmückt seine Walzer mit Motiven, deren Ehrenplatz von rechtswegen die Symphonien neuester Schule wären. Deßhalb contrapunktirt, sich selbstverleugnend, unser Walzerkönig; deßhalb (um im Style der persischen „Papageienmärchen" zu sprechen) streicht er mit dem Bogen der Gelehrsamkeit die Saiten der Schwermuth. Ein Feuilletonist äußerte jüngst: Strauß scheine seine neuesten Walzer mehr für den Musenhof zu Weimar, als für Wien berechnet zu haben. In der That bemerkte auch ich in Strauß' Novitäten jenen scharf prickelnden Duft, den das Wildpret ausströmt, wenn es nach Vergangenheit, und die Musik, wenn sie nach Zukunft riecht. Diejenigen seiner Walzer, welche ohne hervorstechende Originalität wenigstens frisch und natürlich klingen, sind noch immer weit bessere Tanzmusik, als jene gespreizten Themen, deren endlose Perioden sich mit der gesuchtesten Harmonisirung verbinden, um Ohren und Füße in Verwirrung zu bringen. So ist der Anfang der neuesten Walzerpartie: „Die Extravaganten" zwar eine altstraußische Reminiscenz, aber durch ihren glänzenden Schwung das Beste aus dem ganzen Heft. Sogleich folgt aber ein langgestreckter, diatonisch aufsteigender Cantus firmus und andere gelehrte Seltenheiten, welche mit Romeo lächelnd zu sagen scheinen: „Wir meinen's gut, da wir zum Balle gehen, doch ist es Unverstand."

1866.

Orchesterconcerte: Ouverture zum „Berggeist“ von Spohr.
Finale aus „Loreley“ von Mendelssohn.
Orchester-Suite von J. Raff.
Orchester-Suite in A-moll von Esser.
„An die entfernte Geliebte“, Liederkreis von Beethoven.
Symphonie in E-moll von Ferd. Hiller.
Symphonie in A-dur von Reinecke.
„Wassermusik“ von Händel.
Es-dur-Suite von Fr. Lachner.

Mendelssohn's „Antigone“ und Meyerbeer's „Struensee“.

Kammermusik: Mozart's Divertimento für Streichquartett und zwei Hörner.

Clara Schumann.

Virtuosen: Bottesini. Lotto. Smietansky. Orsi. Mary Krebs.

Orchesterconcert von J. Herbeck.

Salomon Sulzer. (Ein Jubiläum.)

Waffenruhe am Clavier.

„Fausts Verdammung“ von H. Berlioz.

Orchester-Concerte.

Die „Philharmoniker", sowie die „Gesellschaft der Musikfreunde" haben den Winter-Cyclus ihrer Productionen eröffnet. Mit feinem Sinn war das Programm des ersten Gesellschafts-Concertes aus Compositionen von Beethoven, Schubert, Weber, Spohr und Mendelssohn zusammengestellt — durchwegs moderne Tondichter, die ein verwandter Zug der Romantik miteinander verbindet. Das Eröffnungsstück, Spohr's Ouverture zum „Bergeist", wurde sehr kühl aufgenommen. Eine große künstlerische Bedeutung des Werkes können wir allerdings nicht dieser Aufnahme anklagend entgegenhalten, doch hat es stets anziehend und harmonisch auf uns gewirkt. Gewiß wäre das gänzliche Verschwinden Spohr'scher Musik aus den Concerten als ein Verlust und ein Unrecht zu beklagen. Für unser Theil wenigstens bekennen wir, daß wir gerade seit dem Seltenwerden Spohr'scher Musik uns jedesmal angenehm berührt fühlen, wenn diese Entfremdung von Zeit zu Zeit durch eine Composition seiner besseren Periode (vor 1846) unterbrochen wird. Spohr ist nicht nur ein tüchtiger Meister, sondern eine wahrhaft liebenswürdige und eigenthümliche Individualität, freilich auch eine einseitige, sich gern wiederholende, weßhalb denn auch am besten genießt, wer sie mäßig genießt. Kaum zwei Decennien ist's her, daß man vor einem allzu eifrigen Spohr-Cultus warnen mußte, und jetzt bedarf es schon einiger Anstrengung, um die Werke des Meisters vor dem Schicksale gänzlichen Verschallens zu retten! — Frau Marie Wilt sang mit entschiedenem Erfolg die Arie mit Chor aus Mendelssohn's unvollendeter Oper „Loreley". Letzteres Stück, zuletzt im Jahre 1855 von Fräulein Tietjens hier gesungen, erschien einem großen Theil des Publicums als Novität. Bei aller Bewunderung technischer Vorzüge konnten wir uns doch für diese „Loreley" niemals erwärmen. Das Stück ist glänzend im Sinne des Bestechenden, denn seinem unleugbaren äußeren Effect liegt kein entsprechender substanzieller Gehalt zu Grunde. Speciell vom musikalischen Standpunkt erscheint die technische Meisterschaft in der übersichtlichen Anordnung des Ganzen, wie in der glänzen-

den Darstellung alles Einzelnen bewundernswerth, während die eigentliche musikalische Kerngestalt, die melodische Erfindung, von geringer Bedeutung ist. Dramatisch angesehen, dünkt uns das Phantastische allzusehr den Ausdruck des Gefühls zu überragen, die Leidenschaft mehr angeflogen, als aus der Tiefe hervorbrechend. Das märchenhafte Element steht hier gegen das menschliche im entschiedensten Vortheil; neben den kühlen, aber blendenden Nixen-Chören tönt die Klage des Mädchens nicht warm und tief genug. Man vergesse nicht, daß dieser Aufruf der Wassergeister den Höhenpunkt in Leonorens Herzens-Tragödie bildet; das Aeußerste ist an ihr gefrevelt worden, „der Menschheit ganzer Jammer faßt sie an". Dafür fehlen der Mendelssohn'schen Composition die entsprechenden Töne. Die beiden wichtigsten und für den Componisten verpflichtendsten Stellen in Leonorens Klage waren vielleicht die Verse: „Für meine Liebe hat er mich zertreten; weil ich ihm Alles gab, däucht' ich ihm nichts" — dann der Ausruf: „Nimm hin zum Pfande, nimm hin den Brautring!" In Mendelssohn's Composition klingen sie conventionell und gemacht; Worte wie diese mußten wie heiße Thränen in die kühle Fluth fallen. Auch die beiden größeren Gesangssätze Leonorens, das Andante in Fis-moll und das Schluß-Allegro in E-dur: „Es sei!" athmen mehr rhetorisches Pathos als wahre Leidenschaft. Das Beste bleibt jedenfalls der einleitende Chor der Wassergeister: von anmuthigem Schaukeln fortschreitend bis zu wogendem Gebrause, das ganze Bild übergossen mit den effectvollsten Farben der Orchestrirung.

Bekanntlich hat Mendelssohn von dem ganzen Geibel'schen Libretto „Loreley" nur diese Eine Scene vollendet. Es macht einen tragischen Eindruck, den Tondichter sein ganzes ruhmvolles Leben hindurch rastlos und fruchtlos nach einer Oper ringen zu sehen. Von seinen dramatischen Jugendarbeiten: „Cammacho" und „Heimkehr aus der Fremde" hat die erstere im Theater gar kein Asyl, die letztere nur ein sehr flüchtiges gefunden. Seitdem hatte Mendelssohn nie aufgehört, nach einem würdigen Operngedicht zu streben und darüber mit Poeten wie Immermann, E. Devrient, Geibel u. A. auf's eifrigste zu unterhandeln. Durch Zufall stießen wir kürzlich auf einen neuen, noch nicht bekannt gewordenen Beitrag zu diesem Tantalus-Capitel in Mendelssohn's Leben. Es ist ein eigenhändiger Brief Mendelssohn's an den Dichter Bauernfeld, den er gleichfalls um einen Operntext angegangen hatte. Das Schreiben (datirt Berlin, am 10. Juli 1838) bezieht sich auf ein nicht näher bezeichnetes Libretto, das ihm Bauernfeld zugeschickt, ohne den Componisten damit befriedigen zu können. „Ich wünschte mir", schreibt Mendelssohn, „zum Anfang keine Zauber-Oper, oder vielmehr, ich traue mir in diesem Fache nicht genug Talent zu, während ich im rein ernsten oder rein heiteren Styl mit mehr Zuversicht arbeiten würde. Schwebt Ihnen nun ein ernster, historischer oder ein intriguanter oder ganz heiterer menschlicher Stoff vor, so bitte ich, theilen Sie ihn mir mit." Das Bauernfeld'sche Libretto hieß, wie uns der Dichter freundlichst mittheilt: „Der Geist der Liebe", und war eine richtige Zauber-

Oper in phantastisch-orientalischem Costüme, mit Nixen, Feen und Dämonen. Es ist bemerkenswerth, daß Mendelssohn in seinem Briefe an Bauernfeld (sowie einmal später gegen Otto Prechtler) gerade die phantastisch-märchenhaften Stoffe ablehnt, für welche ihn die allgemeine Stimme auf Grund seines herrlichen „Sommernachtstraum“ vorzüglich befähigt und eingenommen glaubte. Im Grunde mag ihn weniger ein Mißtrauen in sein Talent, als die richtige Ueberzeugung geleitet haben, daß die Zeit der Nixen- und Elfendramen vorüber sei. War doch eben unter Anderm der früher erwähnte Spohr'sche „Berggeist“ mit seinen großen musikalischen Schönheiten an einem kindischen Geistertext gescheitert*). Und siehe da, am Ende spielt die seltsame Ironie des Schicksals Mendelssohn doch wieder eine Nixen-Oper, die „Loreley“, in die Hände. Müde des Suchens und Harrens, versöhnt er sich damit, entschließt sich zur Composition, beginnt diese gerade bei der Nixenscene und stirbt darüber.

Das erste der vom Hofopern-Capellmeister Dessoff geleiteten „Philharmonischen Concerte“ brachte eine neue Orchester-Suite von Raff und an bekannten Compositionen Beethoven's achte Symphonie, Weber's „Oberon“-Ouverture und Berlioz' „Römischen Carneval“. Die Aufführung war durchaus fein und exact; das Allegretto der Beethoven'schen Symphonie mußte wiederholt werden. Die Ouverture zum „Römischen Carneval“, überwiegend auf grandiosen Schall-Effect berechnet, litt unter der Ungunst des Locals, das kein eigentliches Fortissimo aufkommen läßt. Man konnte dies recht deutlich an dem bekannten Schlag vor dem Allegro der „Oberon“-Ouverture wahrnehmen, der im Redoutensaal wie ein Donnerkeil in's Publicum fährt, während er im Kärnthnerthor-Theater bei gleichem Kraftaufwand etwa die Hälfte dieser Wirkung erzielt. Raff's C-dur-Suite, op. 102, besteht aus fünf Sätzen. Der erste bringt eine breite, pompöse „Introduction“ und darauf eine sehr trockene Fuge mit äußerst physiognomielosem Thema und unruhiger Durchführung. Es folgt ein „Menuett“, unbedeutend in den Themen, aber von graziöser Haltung und sehr pikanten Details. Aehnliches läßt sich von den beiden folgenden Sätzen, den besten der Suite, sagen, einem gesangvollen „Adagietto“ und einem recht niedlichen, elfenartig plaudernden „Scherzo“. Der gegen das frühere wieder abfallende Schlußsatz ist ein „Marsch“ von nicht origineller Erfindung, aber sehr effectvoller Mache. Unter den Orchesterwerken der neudeutschen Schule und unter den Raff'schen speciell nimmt die Suite eine beachtenswerthe Stelle ein. Gegen die „Preis-Symphonie“ desselben Componisten gehalten, erscheint uns die „Suite“ als erfreulicher Fortschritt, sie verzichtet auf die ermüdende Länge und Ueberfüllung, wie auf allzu starke harmonische und

*) Spohr's „Berggeist“ ist eine Art verdoppelter „Hanns-Heilig“, indem nicht blos der regierende Berggeist, sondern zugleich auch sein Kammerdiener „Droll“ sich nach irdischer Liebe sehnt. Wir sehen sie selbander zur Erde aufsteigen, daselbst schreckliches Unheil anrichten und schließlich, mit irdischen Körben beglückt, sich wieder in ihre geologische Reichsanstalt zurückziehen.

rhythmische Torturen. Raff hat in dieser Suite sich größerer Klarheit und Einfachheit beflissen, also einen Weg eingeschlagen, zu welchem wir dem begabten Componisten nur gratuliren können. Das Werk hat uns auf das anregendste beschäftigt, durch viele schöne Einzelheiten erfreut und überrascht; einen bestimmten, starken und nachhaltigen Eindruck haben wir aber nicht mit fortgenommen. Es ist dies ein Charakterzug dieser ganzen modernen Schule, deren Princip wir „Emancipation des Details" nennen möchten. Sie bringt es über die geistige Anregung und das momentane Gefallen nicht hinaus bis zur vollen, nachhaltigen Befriedigung. Es fehlt ihrer Musik bei allem Glanz und Esprit an jener inneren Nothwendigkeit und überzeugenden logischen Gewalt, welche die Tondichtungen der Classiker, besonders Beethoven's, auszeichnet. Wir haben nicht ein natürliches Werden und Wachsen der Ideen vor uns, sondern ein musikalisches Machen. Immerhin haben wir, wie gesagt, an Raff's „Suite" eine anziehende neue Bekanntschaft gemacht.

Eine noch anziehendere an Esser's zweiter Orchester-Suite in A-moll, welche sich bei der Aufführung einer glänzenden Aufnahme erfreute. Die Hand des Meisters verläugnet sich darin in keinem Tact. Es dürfte heutzutage sehr wenig Componisten geben, welche die Kunst, polyphon zu schreiben, mit solcher Leichtigkeit, Correctheit und Eleganz handhaben, wie Esser. Tritt diese Kunst ehernen Schrittes, voll Kraft und Nachdruck im ersten Satze auf (wohl dem bedeutendsten des Werkes), so kleidet sie sich in den beiden folgenden in das anmuthigste, fließendste Gewand. Diese mittleren Sätze, ein in den mannichfachsten, reizendsten Klangfarben schillerndes Allegretto und ein äußerst interessant (mitunter etwas concertmäßig) variirtes Andante wirken mit unmittelbarem Reiz auf das große Publicum, während sie gleichzeitig dem Musiker von Fach zu hören und zu denken geben. Das Finale, ein brillantes Allegro, schien uns gegen die früheren Sätze etwas abzufallen, sein Feuer ist jedenfalls etwas äußerlicher Natur und die Instrumentirung mitunter stärker als die Gedanken. Jedenfalls wurde uns durch die Esser'sche Suite ein Werk von hohem künstlerischen Rang und günstigster Wirkung — ein Gewinn für alle Concert-Repertoires. Es ist eine überraschend neue Seite, die Esser mit seinen zwei Orchester-Suiten so plötzlich hervorgekehrt hat, er, der bis jetzt fast nur durch eine große Zahl von Liedern bekannt war, die zum großen Theil anmuthig und dankbar, zum Theil aber auch ziemlich unbedeutend und physiognomielos sind. Wir gratuliren dem trefflichen, als Künstler wie als Mensch gleich verehrungswürdigen Mann von ganzem Herzen zu diesem neuen Aufschwung.

Für die Vorführung von Beethoven's Liederkreis „an die entfernte Geliebte" konnte man Herrn Dr. Gunz und Herrn Capellmeister Dessoff nur dankbar sein. Das Werk gilt für den Höhepunct von Beethoven's Lieder-Composition und wurde seit zwanzig Jahren (wo Erl, von Lißt accompagnirt, es vortrug) hier nicht gehört; Beethoven, in allen andern Kunstformen seiner

Zeit revolutionär vorauseilend, verhielt sich gerade im Liede sehr conservativ, mitunter reactionär. Wir glauben oft Haydn und Mozart, ja Gyrowetz, Weigl und Winter zu vernehmen. Etwas Unfreies, Bürgerliches, mitunter sogar Triviales steckt in der Mehrzahl der Beethoven'schen Lieder. Bald an das älteste, einfachste Strophenlied anlehnend, bald in italienisirende Opern-Cadenzen verfallend, ist Beethoven im Lied fast niemals ganz Er selbst. Nur einzelne Accordfolgen, Rhythmen, Melodientheilchen verrathen ihn. Das Lied ist die einzige Kunstform, die erst nach Beethoven einen ungeahnten Aufschwung nahm. Schubert war es vorbehalten, unvergängliche Zaubergärten auf einem Gebiete zu pflanzen, über welches Beethoven kaum seinen Schatten geworfen. Von allen Liedern Beethoven's ist seinem Volke nur Eines ans Herz gewachsen: die „Adelaide", die der Meister verbrennen wollte. Beethoven's Zeitgenossen haben mit richtigem Instinct diese süßeste, zärtlichste Melodie, zu der ihn jemals ein Gedicht begeistert hatte, unter ihren Schutz genommen und mit einer beispiellosen Popularität bekränzt. „Adelaide" ist das einzige Lied von Beethoven, dessen Verlust eine Lücke in dem Gemüthsleben unserer Nation zurücklassen würde.

Der zweite Weihnachts-Feiertag brachte diesmal wie alljährlich ein „Philharmonisches Concert". Musikalische Psychologen oder Physiologen mögen nach den Gründen forschen, warum unser sonst so elastisches Concert-Publicum jedesmal an diesem Tage ganz eigenthümlich müde und zerstreut erscheint. Die Thatsache selbst steht uns fest. Insbesondere für Novitäten ist der Stephanstag ein dies nefastus; Hiller's E-moll-Symphonie mußte dies gestern erfahren. Wir glauben keineswegs, daß die Composition zu anderer Zeit ein enthusiastisches Publicum gefunden hätte; ein etwas theilnehmenderes aber hatten wir doch gehofft. Ferdinand Hiller soll nun einmal in Wien kein Glück haben. Werke seiner Composition, welche im übrigen Deutschland schöne und bleibende Erfolge errangen, gingen hier spurlos vorüber, wie die Ouverturen in D-moll und zu „Phädra", das Oratorium „Saul", mehrere Chorstücke und nun die E-moll-Symphonie. Hiller's Opern sind hier unbekannt geblieben; die Annahme der „Katakomben" und des „Deserteur" beim Hofoperntheater scheiterte in jüngster Zeit an Aeußerlichkeiten. An das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems", dies frischeste und kräftigste Werk Hiller's, dem wir bei vollkommener Aufführung jetzt noch günstigen Erfolg prophezeien möchten, dachte Niemand, seit wir überhaupt große Chorvereine und durch sie die Möglichkeit stattlicher Oratorien-Aufführungen besitzen. Einen wirklichen Succeß hatte in Wien nur sein allerkleinstes Stück, das von Clara Schumann eingeführte Clavier-Impromptu: „Zur Guitarre". Für Hiller ist in Wien der rechte Zeitpunkt verpaßt worden; wir meinen die Periode des leidenschaftlichen Mendelssohn-Cultus. Das verwandte, wenn auch schwächere Aroma der Hiller'schen Musik wäre damals auf geeignetere Sinne gestoßen. Daß Hiller's Musik kein Trunk von der Quelle ist, das spürt Freund wie Feind am ersten Schluck. Der höher liegende Quell, der Hiller's Talent durch verborgene Canäle

speist, ist Mendelssohn. Nun will uns seit einiger Zeit diese Quelle selbst nicht mehr so frisch und stärkend dünken, wie vordem — eine Wandlung, welche mit verdoppelter Schwere die abgeleiteten Talente, wie Hiller, Gade, Benett, Reinecke, trifft. Mit kühler Anerkennung salutirt man jetzt Productionen und Eigenschaften dieser Künstler, welche man vor 15 bis 20 Jahren sympathisch empfunden hätte.

Das Wiener Publicum hat von Natur, und ununterbrochen beeinflußt von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, einen entschiedenen Zug zum Ursprünglichen, Erfinderischen, namentlich zum Melodisch-Originellen in der Musik, ein Zug, den man nur beglückwünschen kann und der sich in hohen wie niedrigeren Kunstregionen (z. B. in der Vorliebe für die italienische Oper) übereinstimmend ausspricht. Diese Richtung trifft offenbar das Wahre, denn die schöpferische, originelle Kraft ist und bleibt das Erste in der Musik, das Talent wiegt schwerer als die gebildete Technik. Demungeachtet darf man es bedauern, daß mitunter Compositionen von geistreicher, vornehmer Individualität und feinster Durchbildung in Wien nicht die Anerkennung fanden, welche ihnen anderwärts in Deutschland gezollt wurde und die sie vom künstlerischen Standpunkte vollauf verdienen. Die Zahl der musikalischen Original-Genies ist eine sehr kleine, und wenn man consequent die Arbeiten der feinen Bildung als ungenügend ablehnt, wird dem Concert-Repertoire bald der nothwendigste Zufluß fehlen. Am strengsten verhält sich unser Publicum gegen Novitäten symphonischer Gattung. Daß dabei unwillkürlich immer an Beethoven gedacht wird, das ist unser und der Componisten Unglück. Beethoven verdirbt jeder modernen Symphonie das Spiel, er hat factisch „alle Neun" gemacht. Ob wir wohl daran thun, diesen höchsten Maßstab an alle Productionen unserer Epigonenzeit zu legen, scheint uns sehr zweifelhaft. Es gibt wie in der schönen Literatur so auch in der Musik neben den großen genialen Dichtern eine andere zahlreichere Gruppe, welche wir als die der angenehmen, liebenswürdigen Erzähler bezeichnen möchten. Es sind Talente von geringer Naturkraft, aber feiner Bildung, die von oben herab zu behandeln das hörende Publicum noch weniger Ursache hat, als das viel reicher bedachte lesende. Und doch ist letzteres viel toleranter und dankbarer. In der Musik finden wir heutzutage Publicum und Kritik erstaunlich streng geworden. Ersteres hat das volle Recht, nur seinem unmittelbaren Impuls zu folgen. Die Kritik hingegen, so meinen wir, sollte zweierlei nicht vergessen. Einmal, daß man überhaupt sich hüten muß, die künstlerische Production systematisch zu entmuthigen. Sodann, daß gerade im Fach der reinen Instrumental-Musik wir ausschließlich auf Deutschland verwiesen sind. Während unsere Opernbühnen einen wesentlichen Succurs aus Frankreich und Italien besitzen und an einem zeitweiligen Schmollen der deutschen Opern-Componisten nicht zu Grunde gehen werden, ruht die gesammte Production symphonischer Musik in den Händen einiger wenigen deutschen Tondichter. Gewöhnt man sich, Letztere einfach an dem Felsen Beethoven zu zerschellen und für Novitäten

wie die jüngst gehörten von Reinecke und Hiller nur Worte des Hohns und der äußersten Geringschätzung zu haben, so raubt man gleichzeitig — bis nicht ein zweiter Beethoven erscheint — dem Publicum die Möglichkeit, Neues zu hören, und den Künstlern die Lust, Neues zu schaffen.

Hiller's Symphonie (op. 67) trägt den Geibel'schen Refrain: „Es muß doch Frühling werden!" als Motto. Der poetische Kriegsplan des Ganzen, das allmälige Durchringen aus Frost und Winterstürmen zu fröhlichem Sonnenschein, zu Veilchen und Lerchen liegt in diesen Worten vorgezeichnet. Mit feinem und consequentem Sinn hat ihn der Componist durchgeführt; schade nur, daß er nach langem Wintermarsch uns schließlich doch einen echt deutschen Frühling bescheert, dem man ohne Regenschirm und Ueberrock keinen Augenblick traut. Der erste Satz, ein stürmisches Allegro in E-moll, das schon durch den Stoff an die Einleitung zu Mendelssohn's „Walpurgisnacht" erinnern muß, hat Spannung und energischen Fluß, geistreiche thematische Verwendung aller Motive und Motivchen, ist aber etwas lang ausgesponnen. Die beiden mittleren Sätze sind die gelungensten: ein zartes, singendes Adagio (C-dur, $^3/_8$) mit reizend ausklingendem Schluß und ein lebhaft prickelndes Scherzo in schnellem Zweivierteltact, das in Motiven und Instrumentirung allerdings stark an Mendelssohn's „Sommernachtstraum" mahnt. „Befreit vom Eis sind Strom und Bäche" — nun möchten wir im letzten Satz den Frühling ungestört mit voller Freudigkeit genießen. Aber das Finale (E-dur, $^9/_8$) bringt es nicht zur vollen Blüthe, es will eben noch immer „Frühling werden". Fast Alles hing hier von einem glücklichen Thema ab, und daß gerade für den Finalsatz Hiller kein frischeres und bedeutenderes fand, wird verhängnißvoll für den Total-Eindruck der ganzen Symphonie. Mußte Hiller's Symphonie sich mit einem Succès d'estime bescheiden (nur Adagio und Scherzo fanden lebhafteren Anklang), so können wir trotzdem die Wahl des Stückes von Seiten der Philharmonischen Gesellschaft nicht anfechten. Ein Mann von dem Namen und Verdienste Hiller's hat den gegründetsten Anspruch auf Beachtung; die Symphonie speciell ist in allen deutschen Musikstädten, auch im Ausland, mit bestem Erfolg gegeben worden. Sie ist keine epochemachende geniale Schöpfung, aber die Arbeit eines echten Künstlers, dessen Geist und Character, dessen glänzende Bildung und technische Meisterschaft über jedem Zweifel stehen. Hiller ist als Musiker wie als Schriftsteller und Dirigent eine Zierde seines Vaterlandes, und wer jemals seinen anregenden Umgang genoß, der wird auch die lebhaftesten Sympatien für den trefflichen, liebenswürdigen Menschen gern bekennen.

Das vierte „Philharmonische Concert" eröffnete Cherubini's Anakreon-Ouvertüre in wahrhaft glänzender Ausführung. Zu der halb schäckernden, halb erhitzten Fröhlichkeit des griechischen Liebesdichters bildete Mozart's „Maurerische Trauermusik" einen allzu drückenden Contrast. So dankbar wir Herrn Dessoff vor einigen Jahren für die Bekanntschaft dieser edlen und stimmungsvollen musikalischen Leichenfeier waren, so wenig halten wir sie für ein geeignetes Concert-

Repertoirestück. Ueberdies schien sie das Publicum zum Nachtheil der darauf folgenden Symphonie von Karl Reinecke zu ermüden. Letztere (A-dur, op. 79), in verschiedenen deutschen Städten bereits mit Erfolg gegeben, fand hier eine freundliche, aber keineswegs begeisterte Aufnahme. Die Aufführung konnte feiner und eleganter kaum gedacht werden; daß der Beifall keinen höheren Temperaturgrad erreichte, war somit nur in dem Charakter des Werkes selbst begründet. Reinecke's Phantasie reißt uns nicht im Flug nach unbekannten Regionen empor, sie führt uns an sanfter Hand durch heimische Fluren und Thäler. Obwohl nicht von genialer Eigenart oder Ueppigkeit, ist Reinecke's Talent doch sehr beachtenswerth. In unserer Zeit der falschen Genies (die im Gegensatz zu den Pierres de Strass von den echten sehr leicht zu unterscheiden sind) haben wir allen Grund, schon die negativen Vorzüge des Componisten hochzuschätzen: seine Scheu vor allem Häßlichen und Unwahren, vor jeder Rohheit und Affectation. Auf diesem Boden erblühen bei Reinecke sehr positive Tugenden: anmuthig-melodiöser Gesang, feinste und ausgebildete Empfindung für Ebenmaß in Form und Stimmung, vollkommene und geschmackvolle Beherrschung aller Instrumentalmittel. Wir finden diese Eigenschaften Reinecke's auch in seiner neuen Symphonie wieder. Alle vier Sätze haben den Vorzug einer bescheidenen Kürze; der Componist verschmäht es, sich größer zu strecken, als er gewachsen. Einzelne Gedanken erinnern an Schumann und Mendelssohn; den Blick auf das Ganze gerichtet, kann man trotzdem Reinecke weder als Nachahmer des Einen, noch des Anderen, noch eines Dritten bezeichnen. An Beethoven muß man freilich nicht denken, und daß wir dies bei jeder neuen Symphonie thun, ist unser und unserer Componisten Unglück. Wem aber zufällig die jüngst gehörte Cherubini'sche Symphonie einfiel, der wird vielleicht dem freimüthigen Geständniß beistimmen, daß wir Reinecke's freundlich gepflegten Garten noch immer jenem hoffärtigen Porticus vorziehen, in dessen Ritzen alle Eulen der Langweile ihre Nester bauen. —

„Wassermusik", „Feuermusik" — seltsame Titel zweier ehemals gefeierter Compositionen von Händel! Erwarte ja Niemand irgend eine symbolische oder poetische Beziehung dieser Elemente zu dem Inhalt der Compositionen, die überhaupt wenig Elementarisches an sich haben. Zwei Hoffestlichkeiten: eine Wasserfahrt auf der Themse (1716) und ein solennes Feuerwerk aus Anlaß des Aachener Friedens, waren die Gelegenheitsmacher und Taufpathen dieser Musikstücke. Nach dem Vorgang auswärtiger Concert-Institute führten uns die „Philharmoniker" am vorigen Sonntag einen großen Theil der Händel'schen „Wassermusik" vor. Das Original besteht aus etwa zwanzig kurzen, nach Suiten-Art aneinander gereihten Stücken. Herr Capellmeister Dessoff hat mit richtigem Tacte die besten und wirksamsten Stücke (Ouverture, Adagio, Bourrée, Andante, Menuett, Allegro) aus dieser obsoleten Masse herausgesucht. Bei Anhörung derselben beschränkte sich unser bescheidenes Vergnügen auf das historische Interesse und einige angenehme Nebengedanken modernster Art, nämlich über den unermeßlichen Fort-

schritt an Leib und Seele, welchen die Instrumentalmusik seit jener gloriosen Wasserfahrt gemacht hat. Den Genius Händel's, des Meisters im Oratorium, lernt man aus seinen Instrumental-Compositionen überhaupt nicht kennen; sie verrathen die ganze Starrheit und Schwerfälligkeit einer sich eben erst entwickelnden Kunst, ohne die gewaltige Eigenthümlichkeit Seb. Bach's auf diesem Gebiet zu erreichen. Weit eher noch können wir uns an den Händel'schen Clavier-Suiten erfreuen, als an dieser „Celebrated Water-Music", deren größere Hälfte geradezu ungenießbar ist. Ohne sich durch den großen Namen Händel im mindesten beirren zu lassen, nahm das Publicum die „Wassermusik" bis zur vorletzten Nummer (Menuett in G-moll) mit lautlosem Schweigen hin; hier erst, wo der dürre Staketenzaun einige Blüthen ansetzt, wurde die Versammlung warm und verlangte den Menuett sogar da capo. Diese Ehre möchten wir dennoch zum größeren Theil der Aufführung zuschreiben, die durch äußerste Zartheit und glückliche Schattirungen der Tonstärke das Stück zu individualisiren und zu beleben verstand. Dem ganzen Werke sieht man seine Zeit an, nicht aber den Genius eines der Größten dieser Zeit. Die gesunde Kraft, welche die besseren Instrumentalstücke jener Epoche zu charakterisiren pflegt, erscheint uns in der „Wassermusik" und Aehnlichem überwiegend als monotone Starrheit, Gebundenheit und Schwere. Die 33 Jahre später componirte Feuermusik („Music for the royal fireworks") bewegt sich etwas lebendiger und freier — wir wollen sie darum den „Philharmonischen Concerten" noch keineswegs zur Aufführung empfohlen haben. Aus der grauen Allgemeinheit dieses Wasserspiegels erhob sich, wie die märchenhafte Wunderstadt Vineta, mit zauberischem Reiz Schubert's Musik zu „Rosamunde".

Zum drittenmal und mit einer dritten „Suite" erschien Franz Lachner, der jugendlich frische Veteran in Wien, um sein der „Gesellschaft der Musikfreunde" gewidmetes neuestes Werk selbst vorzuführen. Das Publicum begrüßte ihn bei seinem Erscheinen und nach jedem Satze der Composition mit anhaltendem Applaus. Die neue Suite in Es-dur (die vierte in der Reihe; eine dritte in F-dur ist hier noch unaufgeführt) theilt die glänzenden technischen und formellen Vorzüge ihrer in Wien so beifällig aufgenommenen Vorgängerinnen in D-moll und E-dur. In der Kunst strenger und doch wohlklingender Polyphonie, reicher Figuration und Contrapunktik, endlich in der Meisterschaft der Instrumentirung steht die neue Lachner'sche Suite jenen beiden nicht nach. An Frische und Eigenart der Ideen bleibt sie hingegen zurück. Die „Arbeit" herrscht in manchen Partien (besonders dem ersten und vierten Satz) allzu merklich vor und streift dann an Trockenheit; ruft der Componist hierauf als wirksame Gegenkraft die Popularität auf den Kampfplatz, so verfällt er mitunter dem Alltäglichen und Banalen. Schöne Einzelheiten — gleichen Werthes vielleicht, wenn auch nicht gleicher Zahl — hat das neue Werk auch gegen seine beiden älteren Schwestern aufzuweisen, der lebensvoll dahinströmende Fluß derselben erscheint aber diesmal doch etwas stockend und ungleich. So beginnt der erste Satz sehr hübsch mit einem marsch-

artig einherschreitenden Motiv voll anmuthiger Würde; nach 48 Tacten macht dieses auf Nimmerwiedersehen einem blechgerüsteten Fanfarenthum Platz, das an das Gloria einer Landmesse erinnert. Nur kurz von einem gefälligen Gegenmotiv in B unterbrochen und schließlich kunstvoll damit vereinigt, verläßt uns diese pomphafte Alltäglichkeit nicht wieder; allerdings legt sie nacheinander die reichsten Gewänder an, welche die Fuge und der doppelte Contrapunkt, Augmentation und Engführung nur herbeischaffen können. Das trauermarschähnliche Thema des Andante ist nicht von bedeutender Erfindung, wird aber in freier Variationenform mit großem Geschick verändert und verwendet; ein idyllisches Andantino in 6/8-Tact läßt den Satz anmuthig, wenngleich etwas weichlich ausklingen. Der dritte Satz, „Sarabande", nicht von hervorragender Eigenthümlichkeit, wirkt durch anmuthig melodiösen Fluß und überaus zierliche Instrumentirung. Das Thema der „Sarabande", sowie das vorangehende Andantino am Schluß des zweiten Satzes erinnern stark an Spohr. Der letzte Satz ist „Gigue" überschrieben, obwohl er mit dem Charakter dieser alten Tanzform wenig gemein hat. Das Thema hat etwas reckenhaft Gewaltiges; von den Contrabässen angestimmt und als vierstimmige Fuge pompös eingeführt, macht es bald freieren melodischen Gestaltungen Platz (ein Wechsel, der zu den schönsten Kunstfortschritten unserer Zeit gehört), stürzt sich abermals in den brausenden Wirbel der Contrapunktik, um endlich in kräftigem und beschleunigtem Aufschwung zu schließen. Eine contrapunktische Meisterarbeit voll anziehender Details, wirkt diese „Gigue" schließlich doch etwas ermüdend. Der lärmende Beifall am Schluß der Suite dürfte, so weit wir das Publicum beobachten konnten, noch mehr der verehrten Persönlichkeit des Componisten, als dem Werke selbst gegolten haben — daß die zwei ersten Suiten ungleich aufrichtiger gefielen, ist zweifellos und unseres Erachtens wohlbegründet.

Wie Esser's jüngst gehörte Suite (wir ziehen sie der neuen Lachner'schen vor), ist auch diese auf die Zahl von vier Sätzen herabgegangen, nachdem früher beide Componisten ihre Suiten fünf- und sechssätzig schrieben. Wie die Zahl der Sätze, so ist auch deren ursprünglicher Tanzcharakter bei Lachner und Esser auf ein Minimum reducirt. Endlich erscheint auch das dritte Gesetz der alten Suitenform, die Einheit der Tonart in sämmtlichen Sätzen, definitiv beseitigt. Wir sehen hierin ein sehr beachtenswerthes Zeichen, daß die modernen Versuche zur Wiedererweckung der alten „Suite" ihren archaïstischen Ausgangspunkt bereits vollständig verlassen und unter Beibehaltung des alten Namens sich der Symphonie wieder auf kleinste Distanz genähert haben. Die großen, classischen Schöpfungen in der Symphonie und die daraus quellenden hohen Ansprüche haben in neuester Zeit zwei Umgestaltungsversuche dieser Form hervorgerufen: Lißt's „Symphonische Dichtung", welche den Inhalt der Symphonie in Einen Satz zusammendrängt, und die symphonische „Suite", die ihn in eine größere Zahl von Sätzen auseinanderbreitet. Beide Versuche scheinen eine eingreifende,

allgemeine Wirkung nicht zu üben, sie bleiben fast ohne Nachkommenschaft. Die indirecte gute Folge dürften sie aber haben, daß die Symphonie sich nunmehr eine größere Freiheit in der Reihung und Gestaltung der Sätze erlauben wird, die schwer zu definirende, aber dennoch unentbehrliche Einheit des Gesammtbildes stets vorausgesetzt. Es ist nicht einzusehen, warum Künstler wie Lachner und Esser sich unter solchen Bedingungen nicht zur Symphonie bekennen sollten — ihre letzten Orchester-Suiten gehören der alten „Suite“ gar nicht und der „Symphonie“ jedenfalls mehr an, als irgend einer andern Kunstform.

Mendelssohn's „Antigone“ und Meyerbeer's „Struensee“.

Als wir kürzlich in den Blättern die Notiz lasen, es werde eine vollständige theatralische Aufführung der „Antigone“ von Sophokles mit Mendelssohn's Musik vorbereitet, da sagten wir von ganzem Herzen: Amen. Denn leider hat Wien noch niemals Gelegenheit gehabt, den lebendigen dramatischen Eindruck der griechischen Tragödie an sich zu erfahren, während das Publicum in Berlin, München und Dresden die Aufführungen der „Antigone“ zu seinen Kunstgenüssen zählt. Ein einzigesmal machte das Theater an der Wien vor etwa 18 Jahren einen Versuch: er ward nur halb gewagt und ist ganz mißlungen. Diese verschämte „Antigone“-Aufführung war nämlich nichts weiter als eine Lectüre mit vertheilten Rollen; die Schauspieler saßen in Frack und Glacéhandschuhen vor den Fußlampen und lasen ihren Part aus dem Buche, die Sänger hinter ihnen aus den Noten. Das Publicum schien gleich nach den ersten Scenen in der besten Stimmung, sich das Eintrittsgeld an der Kasse zurückgeben zu lassen. Es hätte sich seither längst verlohnt, die scenische Aufführung der „Antigone“ ins Werk zu setzen, da gerade Wien über theatralische und musikalische Kräfte verfügt, wie keine zweite Stadt in Deutschland. Sei es nun, daß der Plan einer vollständigen Darstellung auch diesmal nicht ernstlich gefaßt oder daß er von Hindernissen überwältigt wurde — die „Antigone“, welche uns vorgestern im großen Redoutensaal erschien, war eben nur der oftgehörte Musik-Extract mit „verbindender Declamation“. Der Wiener Männergesang-Verein gab die Akademie, in welcher der neue, von der Universität her vortheilhaft bekannte Chormeister Herr Weinwurm zum erstenmal in seiner gegenwärtigen Stellung öffentlich fungirte.

Das Abtrennen, Abzapfen einer zu einem dramatischen Ganzen gehörigen Musik bleibt an sich stets ein ästhetischer Nothbehelf, mit dem wir je nach dem Charakter der Musik uns schwerer oder leichter abfinden. Die Männergesang-Vereine handeln in vollem Recht, wenn sie ihr an größeren ernsten Compositionen armes Repertoire durch die Mendelssohn'schen Chöre zu „Oedipus“ und „Antigone“ bereichern und dieselben, unbekümmert um deren theatralische Bestimmung,

als Concertmusik festhalten. Durch ihren absoluten Musikgehalt wie durch ihre relativ größere Unabhängigkeit von der Scene sind diese Chöre mehr als andere geeignet, ein selbstständiges Concertleben zu führen; ungleich mehr z. B. als die Meyerbeer'sche „Struensee"-Musik, welche kurz vorher in einer Wohlthätigkeits-Akademie mit sehr zweifelhaftem Erfolg vorgeführt wurde. Wir hatten in Wien Gelegenheit, die Meyerbeer'sche Musik mit dem Drama „Struensee" und ohne dasselbe zu hören, im Theater und im Concertsaal. Für eine begleitende Schauspielmusik gibt sie viel zu viel, ihr melodramatischer Epheu kriecht in alle Ritzen des Gedichtes und verwischt die unentbehrlichen Grenzlinien zwischen Drama und Oper. Als selbstständige Concertmusik hingegen gibt sie zu wenig und das Wenige zu formlos und unruhig. Uebrigens dürfte noch eher Mendelssohn künftige Concert-Aufführungen der „Antigone" vorbedacht haben, als Meyerbeer die Isolirung seiner „Struensee"-Musik. Letztere sollte ja nur das Drama des geliebten Bruders Michel Beer auf den Bühnen flott machen und erhalten; der stärkere Bruder wollte mit dieser Partitur den schwächeren in die Unsterblichkeit einkaufen. Meyerbeer hat es damit nicht leicht genommen; wir zählen seine „Struensee"-Musik zu den größten Anstrengungen, die er gemacht hat. Mitunter glaubt man förmlich den Schweiß dieses künstlerischen Ringens zu sehen, und fürwahr, viel unwilliger würde man sich davon abwenden, spräche nicht jeder Tropfen: Ich bin der Hüter meines Bruders.

Gegen Meyerbeer's „Struensee"-Composition, welche mit dem Drama stirbt und ohne das Drama nicht leben kann, steht Mendelssohn's „Antigone"-Musik ungleich günstiger. Sie verhält sich zur Tragödie des Sophokles ungefähr wie der antike Chor zu dem dramatischen Ganzen überhaupt: eine Art Staat im Staate, nicht mithandelnd, sondern die Handlung nur mitdenkend und mitfühlend. Was hier zu näherem Verständniß noch wünschenswerth bleibt, kann durch ein sogenanntes „verbindendes Gedicht" leicht beschafft werden. Wir gestehen unsere lebhafte Abneigung gegen diese Art poetischer Fremdenführer, die uns aus der idealen Region der Musik alle fünf Minuten wieder auf die platte Erde herabziehen. Was wir lebendig vor uns sehen sollen, davon wird uns in säuberlichen Versen erzählt, daß es eben geschehen sei oder sofort geschehen werde. Wir würden, wo es nur halbwegs möglich, alle verbindenden Declamationen entfernen und durch Ueberschriften und kurze Bemerkungen im Programm ersetzen. Ueberdies sind die meisten dieser erklärenden Gedichte durch ihre Breite und Redseligkeit weit mehr geeignet, die Zuhörer zu zerstreuen und zu langweilen, als sie zu fesseln. Mit Ausnahme des immer zündenden Bacchus-Chors schien „Antigone" die Zuhörer wenig zu erwärmen.

Kammermusik.

Hellmesberger's zweite Quartett-Soirée begann mit Schubert's G-dur-Quartett, einem Werke, das, zwar stellenweise Schubert's ganzen Reichthum verrathend, die directe Nachahmung Beethoven'scher Eigenthümlichkeiten doch an seiner eigenen Kraft und Frische büßt. Seltsamerweise als „neu" bezeichnet und wirklich in Wien noch nicht gehört, war ein „Divertimento" von Mozart für Streichquartett und zwei Waldhörner in B-dur. Aus der großen Zahl Mozart'scher Divertimento's, Serenaden, Cassationen und dergleichen, welche, flüchtig und meist auf Bestellung gearbeitet, den Stempel von Gesellschaftsmusik an der Stirn tragen, heben sich zwei als wahre Meisterwerke heraus: das eben genannte Divertimento in B (Nr. 287 bei Köchel) und ein zweites in D-dur (Nr. 334 bei Köchel), welches bereits von Hellmesberger gespielt wurde und dessen „Andante mit Variationen" wir auch im letzten Philharmonischen Concert hörten. Das neue „Divertimento" hat uns von Anfang bis zu Ende die größte Freude bereitet. Daß man die Mozart'schen Cardinaltugenden: Klarheit, Wohllaut und Formschönheit, auch hier nicht vermißt, ist selbstverständlich. Allein es gibt unter den Jugend- und Gelegenheits-Compositionen Mozart's gar manche, die trotz jener nirgends fehlenden Vorzüge doch zu wenig Ideengehalt und Begeisterung verrathen, um uns heute noch entzücken zu können — genau so wie es unter Haydn's Werken recht viele gibt, die man unbedeutend, langweilig und veraltet nennen sollte, während man hergebrachterweise von „unverwelklicher Jugend" und dergleichen spricht. Mit solchem, auf die bloße Firma hin gleichmäßig ertheiltem Lob schadet man leider jenen Werken der Meister, welche wirklich aus einem Beet geringer oder halbwelker Blümchen frisch und reizend hervorragen. Dazu gehört das Mozart'sche Sextett in B-dur. Man hört, der Meister hat es mit Lust und Freude geschrieben, und diese Lust und Freude überströmt auch in die Herzen der mühelos lauschenden Hörer. Großartiges Pathos, Leidenschaft und dramatische Blitze möge freilich Niemand erwarten, das Divertimento verleugnet nirgends seinen Charakter als Gesellschaftsmusik, als musikalische „Unterhaltung". Das concertante Hervortreten der ersten Violine, welche nicht ohne Koketterie die pikanteste Conversation führt, der knappe Zuschnitt der sechs Sätze, endlich der gefällige Aufputz des — ganz quartettmäßig gesetzten — Stückes durch zwei tiefe Waldhörner halten jene Physiognomie unverkennbar fest. Die beiden tiefen B-Hörner, auf die Naturtöne beschränkt, greifen in das Getriebe des musikalischen Gedankens nicht selbst ein, aber sie verleihen dem Ganzen eine reizende Tonfülle und Färbung. Dieser frische, gesättigte Klang der in den einfachsten Gängen sich so friedlich bewegenden Waldhörner gibt dem Bilde etwas eigenthümlich Idyllisches, Serenadenartiges. Wir denken unwillkürlich an Gartenmusik und schmucke Rococco-Pavillons mit erleuchteten Fenstern, unten im Park

schöne, seidenrauschende Damen mit gepudertem Haar, und Herren mit feinen Gesichtern und bunter Tracht. Dies Alles in dem idealisirenden Reiz einer fremdartigen und doch uns nahen Vergangenheit, ohne den Beischmack von Lächerlichkeit, den jetzt jene Lebensformen für uns so leicht annehmen. Auch auf jene bemalten Fächer und Spitzenmanschetten sind Thränen der Freude und des Kummers gefallen, wie heute, und unter den hohen, goldgestickten Schnürleibchen des vorigen Jahrhunderts pochten die Herzen in Haß und Liebe, wie heute. Mozart's „Divertimento" zauberte ein Stück vergangenes Leben vor uns hin.

Clara Schumann.

Es war gegen Ende des Jahres 1846, als Robert und Clara Schumann nach ihrem ersten Concert im Musikvereinssaale von einigen wenigen Getreuen nach Hause geleitet wurden. Die Stimmung war allerseits nicht die beste. Weder den mäßigen Besuch des Saales hatten wir erwartet, noch die mäßige Zustimmung, womit das Publicum Schumann's B-dur-Symphonie (von ihm selbst dirigirt) und sein A-moll-Concert (von Clara gespielt) entgegennahm. Es waren dies die ersten in Wien aufgeführten Compositionen von Schumann, bekanntlich zwei seiner größten und schönsten. Zog man von der Summe des Beifalls den kleinen Minoritäts-Fanatismus der „Getreuen" und die persönliche Höflichkeit ab, so blieb ein Erfolg übrig, der sich eigentlich nur für mikroskopische Betrachtung eignete. So sehr die begleitenden Freunde bemüht waren, ihrem Entzücken den wärmsten Ausdruck zu leihen und damit einen schwachen nachträglichen Siroccohauch auf die Kühle des Publicums zu fächeln — das Künstlerpaar hatte nur zu richtig beobachtet, und Frau Clara, die nicht den eigenen, sondern nur den Lorbeer ihres Gatten im Auge hatte, verrieth eine bedenkliche Traurigkeit. „Sei guten Muthes," sprach Schumann ihr tröstend zu, „in zehn Jahren wird das ganz anders sein." Er hatte richtig prophezeit und sogar den Zeitpunkt ziemlich genau getroffen, von dem eine allgemeinere Anerkennung und Verbreitung der Schumann'schen Musik in Wien datirt werden kann. Schumann war nach einer fast zehnjährigen eclatanten Thätigkeit als Componist und Schriftsteller und trotz eines früheren Aufenthaltes in Wien, wo er mehrere Tondichtungen herausgegeben hatte, den Wienern ein unbekannter Mensch geblieben. Als er im Jahre 1846 mit seiner Gattin Wien besuchte, sprach man von ihm nur als von dem „Mann der Clara Wieck", und seine wenigen Verehrer zitterten vor einer möglichen Wiederholung jenes Vorfalls bei einem auswärtigen Hofconcert, wo eine hohe Person nach Clara's Production sich mit der huldreichen Frage an ihren Gatten wendete: „Sind Sie auch musikalisch"? Es wollte fast scheinen, als sei Schumann auch noch im Jahre 1846 vergeblich in Wien gewesen. Allein das Samenkorn war dennoch nicht im Winde verweht, es ruhte und wuchs im Herzen

der kleinen Davidsbündler-Gemeinde, die hier (der Sache, wenn auch nicht dem Namen nach) entstanden war, um nach den befruchtenden Stürmen von 1848 allmälig zu Aller Nutzen und Freude sichtbar aufzugehen. Langsam genug geschah dies allerdings*).

Wenn Karl v. Lützow kürzlich in einem Aufsatz über die Wiener Baugeschichte den „verspäteten Charakter“ derselben betonte, so können wir diesen treffenden Ausdruck ganz analog auf das frühere Musikleben Wiens anwenden. Wie Schumann, so hatte vor ihm Mendelssohn, nach ihm Richard Wagner einen sehr verspäteten Einzug bei uns gehalten; Wien nahm von diesen Männern erst Notiz, nachdem sie ein Jahrzehnt in ganz Deutschland bekannt und gefeiert waren. Dafür hat Wien seine musikalische Verspätung jederzeit durch eine desto wärmere und anhaltendere Pflege des einmal Erkannten wieder gutgemacht, so daß Clara Schumann das Wiener Publicum heute mit Recht als das theilnehmendste und verständigste rühmen und ihm selbst die schwerfaßlichsten Compositionen ihres Gatten mit voller Zuversicht vorführen darf. Bei der qualitativ und quantitativ so bedeutenden Ausbildung des musikalischen Dilettantismus und speciell des Clavierspiels in Wien kann die Concertgeberin mit größerer Sicherheit als irgendwo anders annehmen, daß ein ansehnlicher Theil ihrer Zuhörer auch mit den noch nicht öffentlich gespielten Compositionen Schumann's bekannt sei. So hat Frau Schumann in ihrem letzten Concert zum erstenmal die „Humoreske“ op. 20 vollständig und mit glänzendem Erfolg vorgetragen. Das Stück gehört der ersten Periode Schumann's an, in welcher die wunderbarste Inspiration mit jugendlich wilder Gährung im Streite lag oder richtiger: zu unwiderstehlichem Zusammenwirken sich verband. Trotz ihres Singular-Titels und der Abwesenheit bestimmter Unter-Abtheilungen (wie sie die „Kreisleriana“ und „Davidsbündlertänze“ haben) bildet die „Humoreske“ nicht eine untrennbare Einheit, sondern eine Reihe von sechs (wenn man will sieben) Charakterstücken, verschieden nach Tonart, Tempo und Ausdruck. Wahrscheinlich bezog sie der Componist durch einen bestimmteren poetischen oder psychologischen Zusammenhang näher aufeinander, als deren rein musikalische Verbindung uns jetzt errathen läßt. Die Factoren des Humors sind darin mehr selbstständig auseinandergelegt, als verschmolzen, und zwar waltet der sentimentale vor dem launigen, das Idealmoment vor dem Realmoment vor. Gegenüber solchen höchst subjectiven Ergüssen einer in ihrem Reichthum schwelgenden Phantasie verstummt das nachschildernde Wort — genug, daß wir innigere Herztöne, blitzendere Geistesfunken, berauschendere Klänge in keiner anderen Composition Schumann's erlebten. Hat man dies merkwürdige Stück auch nur einmal gehört, so wird man, seltsam befremdet und

*) Als ein bekannter, in aristokratischen Kreisen gefeierter Wiener Virtuose einmal interpellirt wurde, weßhalb er Schumann's Compositionen ganz ignorire, erwiederte der große Clavierpauker: „Warum soll ich in meinen Concerten Sachen von Schumann spielen? Seine Frau spielt auch nichts von meinen Compositionen.“

bezaubert, den Eindruck schwerlich wieder loswerden. Beschäftige man sich aber jahrelang damit, und man wird immer neue Schönheiten und die alten jedesmal schöner finden. Wie schon der Titel „Humoreske" andeutet und der Inhalt vollauf bestätigt, stand der Componist damals unter der heftigsten Einwirkung eines Dichters, der auf Schumann's musikalische Phantasie, sowie auf seinen literarischen Styl einen entscheidenden Einfluß geübt hat: wir meinen Jean Paul. Von diesem Einfluß hat sich Schumann's Musik allerdings befreit, als sie später in jene Phase der Abklärung und Formschönheit trat, die wir als seine zweite Periode bezeichnen. Aber an seiner persönlichen Begeisterung für Jean Paul ließ Schumann selbst in späteren Jahren nicht mäkeln; der wortkarge, freundlich vor sich hin sinnende Mann konnte in solchem Falle sehr heftig werden. So gaben einmal die Musiker und Kunstfreunde Hamburgs dem als Gast anwesenden Schumann ein Festsouper. Nachdem der erste Toast auf das gefeierte Künstlerpaar ausgebracht und in allgemeinem Jubel allmälig verhallt war, erhob sich Schumann, um etwas Außerordentliches zu begehen, nämlich zu sprechen. Athemlose Stille. Der Redner pries das glückliche Zusammentreffen dieses Festes mit einem Tage, welcher Deutschland zwei der größten Genies geschenkt habe: es sei heute der 21. März, der Geburtstag Sebastian Bach's und Jean Paul's, dieser unsterblichen Beherrscher der Musik und der Poesie! Er erhob sein Glas, und die Gesellschaft that mit freudigem Zuruf Bescheid. Allein der Dämon der Kritik, der oft am nächsten, wenn die Begeisterung am höchsten, war auch bei diesem Künstlermal gegenwärtig und erhob sich langen Halses und funkelnden Blickes in Gestalt des geistreichen Grädener, damals Directors der Hamburger Sing-Akademie. Den Ruhm Jean Paul's, so sprach er, wolle er nicht antasten, noch irgendwelche Sympathien für diesen Dichter; allein dagegen müsse in einem Kreise deutscher Musiker protestirt sein, daß Jean Paul mit dem gewaltigen Sebastian Bach in Einem Athem genannt und als ein Ebenbürtiger verehrt werde. Grädener war eben im besten Zuge, diesen Gedanken weiter auszuführen, als Meister Robert schon aufgesprungen und ohne ein Wort zu sagen zum Saal hinausgestürzt war. Vergebens suchte man ihn, und der Rest des Abends verfloß in sehr herabgemunterter Stimmung. Am folgenden Morgen eilte Grädener (aus dessen Munde wir die Geschichte haben) mit einigen musikalischen Würdenträgern zu Schumann, den man mittelst aller erdenklichen Erklärungen endlich versöhnte.

Die „Humoreske" kann, ganz abgesehen von ihrer enormen technischen Schwierigkeit, überhaupt nur von Jemandem gespielt werden, der sich, verwandten Geistes, vollständig in diese eigenthümliche Gedankenwelt hineingelebt hat. Wie sehr Frau Schumann's Kunst hier am rechten Platze und von ganz einziger Wirkung war, braucht kaum erst gesagt zu werden. — Rudorff's „Variationen für zwei Pianoforte" (von Frau Schumann mit Fräulein v. Asten gespielt) haben uns trotz mancher geistreichen Figuration und manchen sinnigen melodischen

Zuges einen unerquicklichen Eindruck hinterlassen. Sie sind eine directe Nachbildung Schumann's, und die Nachahmer Schumann's beginnen uns, im Lied wie in der Claviermusik, peinlich zu werden. Ist es an sich schon bedenklich, eine so ganz individuelle bis zum Krankhaften subjective Erscheinung wie Schumann zu copiren, so wirkt es vollends verstimmend, wenn seine Nachahmer sich mit consequenter Beharrlichkeit gerade an jene Eigenheiten und Manieren ihres Vorbilds festklammern, welche an diesem selbst mitunter schon bedenklich sind. Dahin gehört der Mißbrauch mit Synkopen und Vorhälten, mit Dissonanzen, rhythmischen und harmonischen Härten. Rudorff scheint es besonders auf die Synkopen und rhythmischen Verschiebungen aller Art abgesehen zu haben, und zwar mit solchem Erfolg, daß man mitunter nicht errathen kann, wohin der gute und der schlechte Tacttheil falle, ob man Perioden von vier zu vier oder von drei zu drei Tacten höre u. s. w. Wir erinnern beispielsweise gleich an das Thema mit seinen langsamen Triolen, an das synkopirte Hinken der zweiten Variation und Aehnliches. Den günstigen Eindruck der 6/8-Tact-Allegrettos, das einen freundlichen, lebhaften Abschluß des Ganzen bilden könnte, erwürgt der Componist mit eigner Hand, indem er noch ein unerwartetes langathmiges Adagio hinzufügt, das natürlich viel „distinguirter" aussieht.

Frau Clara Schumann hat, unter gleichem Andrang und Beifall, ihr sechstes und letztes Concert gegeben. Sie hat uns diesmal noch vollständiger befriedigt, als in früheren Jahren. Möglich, daß etwas von dem fröhlichen Sonnenglanz, den die Jugend über Alles breitet, ihrem Spiel abgestreift sei, aber daß es an Wärme und Tiefe des Ausdrucks noch gewonnen hat, scheint uns zweifellos. Man kann das kurze Andante aus Beethoven's Es-dur-Sonate, op. 27 (es ist unter Anderm auch als „Kyrie" arrangirt), nicht inniger und stylvoller vortragen. Der phantastische Flug der „Kreisleriana", das leichte Geflatter des Henselt'schen „Vögleins", Hiller's verliebte Conversation „zur Guitarre", die klare Grazie des Mendelssohn'schen Capriccio — Alles gab Frau Schumann mit gleicher Wahrheit und Schönheit wieder. Daß es der verehrten Künstlerin, schon ihrem Geschlechte gemäß, mitunter an der letzten Energie, sowie an kühnem, freiem Humor fehlt, kann Niemanden befremden, immerhin weiß sie auch dem Großen, Starken, der bewegten Leidenschaft zu genügen und die größten Formen mit sicherer Ueberschau und zusammenhaltender Kraft zu bewältigen. Besonderen Dank zollen wir Frau Schumann für die Vorführung dreier „Albumblätter" von der Composition des hier sehr wenig bekannten Theodor Kirchner, eines der sinnigsten und gemüthvollsten Tondichter der Schumann'schen Schule. Haupt- und Prachtstücke der beiden letzten Concerte waren das Quartett und Quintett (beide für Clavier und Streich-Instrumente) von Schumann, zwei Werke, welche mit dessen Streichquartetten und dem Clavierconcert zú dem classischen Schatz unserer Instrumental-Musik zählen. Die „Phantasiestücke", op. 80, welche Frau Schumann mit den Herren Hellmesberger

und Röver vortrug, stachen dagegen betrübend ab. Dürftig in den Themen, gequält und widerwillig in der Ausführung, gleichen diese Stücke weggeworfenen Skizzen, die der Meister in späteren Jahren faute de mieux wieder aus dem Papierkorb genommen, um krank und mißmuthig ihnen die früher versagte Form zu geben. Der Gattin des theuren Mannes darf man es freilich nicht verübeln, wenn sie jedes seiner Werke gern zur Anerkennung brächte, ja wenn ihr vielleicht alle „gleich liebe Kinder“ sind. Trotzdem halten wir im Interesse Schumann's eine sorgsame Wahl gegenwärtig noch für sehr wichtig. Das große Publicum ist mit diesem Tondichter noch lange nicht so vertraut und im Reinen, daß, ohne Nachtheil für diesen, seine Sachen wahllos von Virtuosen und Sängern öffentlich producirt werden dürften. Dem entspricht die Pflicht des Kritikers, die mitunter sehr ungleichen Werthe der Schumann'schen Thätigkeit jederzeit rückhaltlos zu constatiren, eine Pflicht, die desto größer wird, je zweifelloser die Verehrung oder Vorliebe des Kritikers gerade für Schumann ist. Daß die zahlreichen kleineren Compositionen (Clavierstücke, Lieder) aus Schumann's dritter Periode mit geringen Ausnahmen tief unter seinen früheren stehen, ist nur zu gewiß, und deßhalb reiche man dem Publicum nicht bröckelnde Reliquien, ehe es den lebendigen schönen Leib vollständig kennt.

Noch seltsamer wird mitunter in der Auswahl Schumann'scher Lieder für den Concertgebrauch vorgegangen. „So oft sie kam“ ist ein poetischer Hauch, aber kein Lied, „Lehn' deine Wang' an meine Wang'“ ein leidenschaftlicher Aufschrei, aber kein Lied. Für den Concertvortrag paßt kein Lied, welches aufgehört hat, nachdem es kaum anfing. Auch jene subjectiv grübelnden Stimmungs- oder Verstimmungslieder, die mit einer Dissonanz anheben und schließen, taugen schlecht vor die Oeffentlichkeit. Eine gewisse Plastik und klare Uebersichtlichkeit, eine gewisse unumgängliche Ausdehnung muß ein Gesangstück haben, das auf eine größere Versammlung wirken soll. „Mein Herz ist schwer“ (von Fräulein Bettelheim gesungen) spannt bei aller subjectiven Wahrheit gleichsam jede Faser der Empfindung einzeln auf die Folter; die (von Frau Dustmann gewählten) „Waldlieder“, op. 119, und „Jugendlieder“, op. 79, zeigen ein viel freundlicheres, aber desto unbedeutenderes Gesicht. Und dennoch liegen rechts und links davon im Schumann'schen Liederkatalog die köstlichen Perlen, die noch keine Hand berührte! Frau Schumann darf sich und uns nachrühmen, daß ihre ernste, wahre Kunst hier nicht blos anerkannt, sondern geradezu Mode ward. Durch frivole Gegenbilder von unverdienten Erfolgen, wie sie ja nie und nirgends fehlen, muß man sich nicht beirren lassen. Paßt es doch vor Allem auf die Kunstzustände einer großen Stadt, wenn der jüngstverstorbene unserer großen Dichter uns zuruft:

„Das ist zu viel von der Welt begehrt,
Daß ihr das Gute allein sei werth;
Sie hat dem Guten ihr Recht gethan,
Wenn sie's nimmt zugleich mit dem Schlechten an“.

Virtuosen.

Dem neuen Harmonie-Theater gebührt das Verdienst, den Wienern einen der berühmtesten Virtuosen der Gegenwart, Giovanni Bottesini, zuerst vorgeführt zu haben. So jung Bottesini noch ist, er sieht seine Herrschaft über den Contrabaß unbestritten und seine Virtuosität von keinem Rivalen, weder in den modernen Concertsälen, noch in den alten Musik-Lexikons, erreicht. Allerdings und mit Recht ist die Baßgeige ein selten gewähltes Concert-Instrument. Seit dem alten Hindle, der in den Zwanziger- und Dreißiger-Jahren alljährlich sein regelmäßiges Contrabaß-Concert in Wien gegeben, ist unseres Wissens hier Niemand auf dem Orchester-Elephanten geritten. Die Baßgeige verdankt ihre Wichtigkeit im Orchester dem entscheidenden Ernst und Nachdruck, womit sie die Conversation der übrigen Instrumente stützt und approbirt; sie selbst ist nicht zum Redner geboren. Wer die Baßgeige zum Solo-Instrument erheben will, ist genöthigt, gerade ihre charakteristischen Eigenschaften möglichst abzuschwächen: der Virtuose nimmt ihr die derbe, rumpelnde Kraft, die erhabene Vierschrötigkeit, und dressirt sie zum Violoncell. In der That kann man geschlossenen Auges Bottesini längere Zeit mit der Illusion anhören, einen trefflichen Cellisten zu vernehmen. Er trägt Gesangstellen in der Bariton- und Tenorlage mit weichem edlem Ton und schmelzendem Ausdruck vor; die schnellsten, schwierigsten Passagen, Triller, chromatische und diatonische Terzenläufe, endlich alle Gaukeleien des Flageolets vollführt er mit größter Sicherheit und Eleganz. Eines nur hätten wir noch gewünscht: daß Bottesini die hohe Lage nicht so unverhältnißmäßig bevorzugt, sondern auch die gewaltige Tiefe des Instruments häufiger producirt hätte. So kann man mitten in der Bewunderung über dieses Violoncellspiel auf der Baßgeige den Gedanken nicht ganz abwehren, warum der Mann nicht lieber gleich zum Cello greife, wo das Alles viel leichter von statten geht? „Eben weil es leichter wäre", würde der Virtuose wahrscheinlich antworten, „und weil mein Erfolg darauf beruht, das Schwierigere zu vollbringen". Wo ungewöhnliche Kraft und Gewandtheit ihre volle Herrschaft über ein widerspenstiges Material produciren, da kann und wird der Zoll der Bewunderung nicht versagt werden. Ein widerspenstigeres Material für die Bravour kann es aber kaum geben, als den Contrabaß, und einen vollkommeneren Bändiger desselben auch nicht, als Bottesini. Glaubt Jemand das Staunen über technische Virtuosität verlernt zu haben, bei Bottesini's Productionen wird er es wieder lernen. Daß ein ästhetischer Eindruck, welcher hauptsächlich aus dem Erstaunen resultirt, kein nachhaltiger sei, bedarf freilich nicht erst des Beweises. Hingegen verdient Bottesini das ausdrückliche Lob, daß er auch in der Bravour mit Geschmack verfährt und jene bajazzoartigen Charlatanerien verschmäht, mit denen auf derlei Ausnahms-Instrumenten so gern geflunkert wird. Dahin gehört z. B. das über Gebühr berühmte Kunst-

stückchen des Piemontesen Langlois, der die hohe Saite des Contrabasses, anstatt sie aufs Griffbrett zu drücken, zwischen dem Daumen und Zeigefinger festklemmte und so mit umgekehrter Hand rasch bis an den Steg rutschte, eine heulende Hexe, die zum Schornstein hinausfährt. Auch die Compositionen Bottesini's sind, in der gewöhnlichen Form virtuoser Opern-Potpourris, anständig und nicht ohne musikalisches Geschick gearbeitet. Bottesini's Contrabaß ist ein dreisaitiger, wie ihn die meisten Solospieler benützen und alle benützen sollten. Der dreisaitige Contrabaß (Quartenstimmung a, d, g) ist nicht nur leichter zu handhaben, sondern gewinnt auch durch den Wegfall der verworren polternden tiefsten Saite an Bestimmtheit und Vollklang des Tones. Im Orchester dürfte die Zukunft den viersaitigen Baßgeigen gehören, wie sie in ganz Deutschland und Frankreich üblich sind, während man die dreisaitigen nur mehr in den Opernhäusern Englands und Italiens antrifft. Obwohl Bottesini's Instrument nicht von größtem Format ist, nimmt es doch eine gewaltige Körperkraft in Anspruch. Eine Production auf der Baßgeige ist kein „Spielen" mehr, sondern ein Ringen und Raufen, ein Anfallen und Niederzwingen des colossalen Gegners. Wenn Bottesini, ein kräftiger, hochgewachsener Mann, sich tief über den Coloß beugend, mit der Linken den langen Weg vom Hals bis zum Steg unaufhörlich zurücklegt, während die Rechte mit mächtigem Bogen die Saiten säbelt, so bewundert man den Athleten in ihm kaum weniger, als den Tonkünstler. Im Presto kam er uns vor wie ein musikalischer van Aken, der eine wildgewordene Bestie bändigt. —

Drei jugendliche, uns bisher unbekannte Virtuosen betraten knapp nacheinander den Kampfplatz unter den Tuchlauben: der Geiger Lotto, der Clarinettist Orsi, der Clavierspieler Smietansky. Alle Drei spielten vor sehr gelichteten Bänken und mochten sich in dem Calcul, „wenn nur die Patti'schen einmal fort sind", doch ein wenig verrechnet haben. Weitaus der Bedeutendste von ihnen ist Lotto, Pole von Geburt, also in Paris gebildet. Ein Virtuose von allererstem Rang, aber im allerengsten Sinn. Selbst das blasirteste Publicum der Jetztzeit wird Lotto's Hexereien mit Erstaunen folgen, das Mittelalter hätte ihm einen Ehren- und Extra-Scheiterhaufen votirt. Eine solche Leichtigkeit und Ausdauer in der Bravour, so eisernen Arm bei so geschmeidigem, lockerstem Handgelenk bekommt man selten zu sehen. Sobald aber die Bravour auch nur acht Tacte ruht, findet uns Lotto's Spiel kalt und ernüchtert, der Zauberkessel wird zur ganz gewöhnlichen Geige ohne Größe und Adel des Tons, ohne Gefühl und Leidenschaft. Bezeichnend ist, daß Herr Lotto mit Vorliebe Paganini'sche Compositionen spielt, deren Bedeutung fast ausschließlich in ihrer technischen Schwierigkeit liegt. Wenn die wahrhaft großen Künstler des modernen Violinspiels die Werke Paganini's in der Regel vermeiden, so thun sie dies doch gewiß nicht blos aus Furcht vor deren technischer Anforderung. Hätte nicht Paganini's Spiel sie in die Welt geführt, man wüßte wenig mehr von ihnen; die

dämonische Laune, die gespenstig fesselnde Erscheinung des genialen Sonderlings hat seinerzeit über diese Compositionen ein bengalisches Licht von Geist und Genie ausgeströmt, das in den Notenköpfen selbst nicht steckt. Es sind treffliche Uebungsstücke, die den jungen Virtuosen zur Verzweiflung und zur Meisterschaft führen. Von mancher Paganini'schen Bravourstelle müssen wir geradezu glauben, ihre vollkommene Ausführung hänge vom Zufall ab. So z. B. die ausschließlich im Flageolet sich bewegende zweite Variation über „di tanti palpiti", welche selbst Herr Lotto (in der „Concordia"=Akademie) nur mit empfindlicher Unreinheit herausbrachte. Sein Meisterstückchen blieb jedenfalls der Vortrag des „Perpetuum mobile"; länger und schneller wird kaum ein Zweiter diese Kraftprobe durchführen.

Herrn Romeo Orsi haben wir nicht selbst blasen, wohl aber ihn loben gehört. Seine Landsleute hatten ein historisches Privilegium der Virtuosität auf den Holz=Blasinstrumenten. Trotzdem oder auch deßhalb schließen wir uns dem Votum an: Geh' in ein Orchester! Das ist der Platz, auf dem wir den Clarinett=, Flöte=, Oboe= und Fagottspieler zu schätzen wissen; über die Zeit, wo diese Künstler schaarenweise gereist kamen und Concerte auf ihrem langweiligen Einzelrohr abbliesen, sind wir hinüber.

Herr Smietansky, Pianist aus Herrn Pirkhert's Schule, verfügt über eine sehr beachtenswerthe Technik. Sein Anschlag ist kraftvoll und elastisch, nur noch zu einfärbig und wenig nuancirt, der Vortrag rein, sicher und virtuos. Blos die Beseelung dieses schönen Materials läßt noch viel zu wünschen, wir vermißten Geist und Empfindung, ja selbst in der Behandlung des Technischen mitunter den feineren Geschmack. Seine Vorträge hatten bald den Charakter gut memorirter Prüfungs=Productionen, bald jugendlichen Uebereilens und Uebertreibens. Wenn einmal die Zukunft dem jungen Künstler die Mysterien des Styles und endlich die seelischen Tiefen der Musik erschließt, wird er sich den Besten beigesellen dürfen. Das Publicum nahm Herrn Smietansky sehr beifällig auf, desgleichen die mitwirkende Sängerin Fräulein Benza. In ihrer frischen Stimme und jugendlich blühenden Persönlichkeit besitzt Fräulein Benza einen guten Empfehlungsbrief für die Oper, nur müßte sie zuvor eine ganze Bibliothek von Unarten und schlechten Gesangsmanieren über Bord werfen. Ein Duett aus dem „Liebestrank" sang sie mit ihrem Vater, „erstem Buffo am National=Theater in Pest". Eine so wirksame unfreiwillige Komik wie den Gesang dieses Herrn haben wir selten genossen. Eigentlich war es ein gesungenes, gesprochenes und gepfiffenes Gesichterschneiden. Da indeß Herr Benza über alle Beschreibung zufrieden schien, so wollen wir es auch sein. —

Die königlich sächsische Kammervirtuosin Fräulein Mary Krebs hat nun auch ein eigenes Concert gegeben. Daß ihrer erstaunlich ausgebildeten Technik keine ebenbürtige Entwicklung des geistigen Ausdrucks zur Seite steht, blieb auch diesmal der Eindruck, den wir nach Hause nahmen und

den wir höchstens neu paraphrasiren könnten. Allerdings gab das überwiegend moderne und virtuose Programm Fräulein Krebs Gelegenheit, jene positiven, glänzenden Vorzüge ihres Spiels noch heller leuchten zu lassen. Man kann keine elastischeren, klangvolleren Trillerketten hören, als Fräulein Krebs sie in Lißt's „Lucia-Transscription" vorbrachte, keine gleichmäßigeren Passagen und Tonleitern, keinen saftigeren Anschlag, als in ihrem Vortrag des Weber'schen „Perpetuum mobile" und der Lißt'schen Phantasie über die „Stumme von Portici". Auch Chopin's G-dur-Nocturno klang weich und gesangvoll, wenngleich hier schon der eigenthümlich Chopin'sche Zug einer träumerischen und reizbaren Subjectivität fehlte. Beethoven's C-moll-Sonate (mit Violine), technisch tadellos ausgeführt, ließ kühl und gleichgiltig. Bei einem so ausgesprochenen Talent wie Fräulein Krebs darf man auch in dieser Hinsicht Vieles von der Zukunft hoffen. Noch ist sie Undine im ersten Capitel. Wenn in dem poetischen Reproductions-Vermögen junger Mädchen sich gleichsam leere Stellen zeigen, so ist uns das ungleich lieber, als die künstliche Ausfüllung solcher Lücken mit unwahrem, affectirtem Gefühl. Für die letzte Ausbildung der talentvollen Künstlerin würde sich vielleicht ein abschließender Cursus bei einem geistvollen Virtuosen moderner Schule (Clara Schumann, Bülow, Brahms, Tausig) als wohlthätig empfehlen. Fräulein Krebs hatte und hat an ihrem verdienstvollen Vater einen vorzüglichen Lehrer, aber gewisse Fesseln des Vortrags lösen sich nicht leicht, solange ein junger Künstler nur einen Meister nachgeahmt, nur eine Stimme gehört hat.

Concert von Joh. Herbeck.

Herr Hof-Capellmeister Herbeck gab im großen Redoutensaale ein Concert, das ausschließlich Werke seiner eigenen Composition zu Gehör brachte. Die Ausführenden waren: der Wiener Männergesang-Verein, der Singverein und das Orchester der Gesellschafts-Concerte, also drei Corporationen, welche dem Concertgeber zwar nicht das Leben schlechtweg, aber doch ein neues Leben verdanken und in ihrer jetzigen Tüchtigkeit als seine Schöpfung angesehen werden. Zärtlichere Pathen konnten für die Taufe der jüngsten Herbeck'schen Geisteskinder unmöglich gefunden werden, und daß der Vater selbst dabei seinem Ruhm als Dirigent Schande gemacht hätte, kann man gewiß auch nicht behaupten. So gerieth denn die ganze Aufführung auf das trefflichste. Ueber Herbeck's schöpferische Begabung können wir nicht in jenem Tone unbedingter Anerkennung sprechen, in welchem wir seit Jahren so oft das eminente Dirigenten- und Organisations-Talent dieses Künstlers hervorgehoben haben. Ein absprechendes Verhalten steht uns derzeit ebenso fern, denn Herbeck, der als Componist verhältnißmäßig spät und sparsam hervorgetreten ist, hat seine vollständige Entfaltung kaum schon voll-

zogen und gedenkt wohl noch mehr als eine Schlangenhaut abzustreifen. Aus dem Charakter seiner Compositionen selbst möchten wir schließen, daß Herbeck schwer und langsam producirt. Die Symphonie in C-dur (1862 geschrieben) scheint uns das Werk eines durch Bildung und Routine ansehnlich gesteigerten Talentes, nicht aber einer genialen Begabung. Wahrhaft schöpferische Kraft und Originalität erkennen wir nicht darin, wohl aber Combinations-Talent und eine geistreiche Beherrschung des technischen Apparates. Die harmonische und contrapunktische Kunst überwuchert die melodische, und die berechnende Klugheit überragt die natürliche Kraft der Phantasie und der Empfindung. Es tauchen einzelne schöne Melodien auf, wozu wir vor Allen das edle Thema des Adagio und das zweite gesangvolle Motiv des Finale zählen, aber meistens versiegen sie schnell oder werden als „unendliche" formlos fortgesponnen. Sprühende Blitze fliegen ab und zu über jede der vier Abtheilungen, aber keine hinterläßt in uns ein bestimmtes, klares Bild in einheitlicher Beleuchtung. Wir empfangen von dem Ganzen nicht den Eindruck eines organischen Werdens und Blühens, sondern den einer zwar sehr geschickten, aber dennoch mosaikartigen Zusammenfügung. Das Werk hat übrigens nichts Kleinliches, bedeutungslos Spielendes, wie so manche neuere Symphonie oder Suite, es geht vielmehr ein entschiedener Zug von Energie und Größe durch das Ganze, das gleichsam Ströme von Kraft nach allen Dimensionen entfesseln möchte. Es ist dies eine Energie und Größe des Wollens, aber nicht des musikalischen Vollbringens. Daher auch die krampfhafte Anspannung aller Fibern, um sich fortwährend im Vollbesitz des Pathos und auf der Höhe des Ungewöhnlichen zu erhalten. Herbeck behandelt das Orchester mit Meisterschaft, er kennt die stärksten Effecte des Klanges, wie dessen heimlichste Launen. Aber diese glänzende Hülle verdeckt häufig den musikalischen Kern; das Ohr wird durch effectvolle Contraste bis zur Ermüdung geblendet. Bezeichnend ist z. B. die Verwendung der Harfe die ganze Symphonie hindurch, die wir uns nicht erklären können, außer durch die Absicht, zu den vielen Klangeffecten und Instrumental-Contrasten noch einen neuen, ungewöhnlichen hinzuzufügen.

Wir entsinnen uns sehr weniger Orchesterwerke, in welchen ein so anhaltendes Arbeiten auf allen Instrumenten, ein so gewaltiges Stürmen der Pauken und Blechinstrumente herrschte, wie in dieser Herbeck'schen Symphonie. Die Instrumentation und die manchmal mehr dramatische als symphonische Phrasirung erinnert nicht selten an Meyerbeer, was übrigens für Herbeck's theatralische Carrière kein schlechtes Omen wäre. Den reinsten, befriedigendsten Eindruck macht unter allen vier Sätzen das Adagio, und diesem zunächst das Scherzo, dem wir nur etwas mehr Temperament wünschten. Im ersten und letzten Satz müssen wir uns an einzelne effectvolle, geistreiche Momente halten. Werke, die uns tactweise zur Bewunderung zwingen wollen, büßen dieß gewöhnlich an ihrer Totalität; über lauter Wirkungen verspielen sie schließlich die wahre, die entscheidende Wir-

kung auf unser Gemüth. Außer der Symphonie wurden in dem Concerte sechs Herbeck'sche Chöre aufgeführt. Der Componist behandelt die Klangwirkung der Singstimmen mit derselben Meisterschaft wie die Instrumental-Effecte im Orchester. Wir hatten oft Gelegenheit, diese frappante Klangschönheit Herbeck'scher Chorsätze zu rühmen; am reinsten genossen wir sie in den von Herbeck so meisterhaft arrangirten altdeutschen Liedern und den Volksmelodien aus Kärnten. Auch in diesem Fache scheint uns — um in alter Terminologie zu sprechen — die Kunst des Setzers in Herbeck die des Sängers zu übertreffen. Herbeck's eigene Chor-Compositionen haben, so durchdacht und effectvoll sie auch sind, für unsere Empfindung etwas Gekünsteltes, Uebertreibendes. Jedenfalls ist es für die Art von Herbeck's Talent bezeichnend, daß er nicht blos in den größten Instrumentalformen, sondern auch im einfachen Chor- oder Strophenliede ein reflectirtes Zuspitzen des Ausdrucks und die effectvollste Entwicklung der Klangmittel liebt. Wir erinnern an das „Morgenlied“ von Eichendorff, das, für Wechselchor und Orchester gesetzt, einen so unpassenden opernmäßigen Prunk entfaltet, daß man darunter die süße Träumerei des Gedichtes kaum wiedererkennt. Auch das Eichendorff'sche „Ständchen“ schien uns (namentlich in den Schlußzeilen) nicht warm und natürlich genug für die Stimmung des kleinen Gedichtes. Ungleich schöner und wahrer klingt der Chor: „Wohin mit der Freud?“ — eine Composition, die von Herbeck's fruchtbarer Beschäftigung mit älteren Volksliedern Zeugniß gibt, und das in seiner anmuthigen Einfachheit wohlthuende „Waldvöglein“. Das vollkommenste und wirksamste Stück des Programms war jedoch der Männerchor: „Landsknecht“. Das grelle Colorit paßt trefflich zum Gegenstand; Trommelwirbel und Piccolo erscheinen hier nicht als bloße Klangeffecte, sondern als nothwendige und geistvoll verwendete Mittel der Charakteristik. Herbeck's „Landsknecht“ ist ein kleines Genrebild voll Farbe und Leben, dessen Erfolg überall gewiß ist.

Salomon Sulzer.

Während bereits der letzte Schnee des Concertwinters vor den Strahlen der Ostersonne schmilzt, geht durch die musikalischen Kreise Wiens noch eine fröhliche Geschäftigkeit und Bewegung ganz eigener Art. Sie gilt dem in wenig Tagen stattfindenden fünfzigjährigen Jubiläum des Ober-Cantors am israelitischen Bethause, Salomon Sulzer. Die Kunst des Jubilars wirkt, abseits von weltlichen Erfolgen, nur für den speciellen Zweck des Gottesdienstes — einer Minoritäts-Religion obendrein — und dennoch darf man behaupten, daß ganz Wien sich in dem Augenblick für den Ehrentag des „alten Sulzer“ interessire. So hört man ihn am liebsten und häufigsten nennen, denn „der alte

Sulzer" ist eine der populärsten Persönlichkeiten von Wien. Wer kennt ihn nicht, den merkwürdigen Charakterkopf mit dem graugelockten Haar, den runden, feurigen Augen und dem energischen breiten Mund, über welchem die hastig gekrümmte Nase das Inventar der orientalischen Physiognomik vollendet und hier zu sprechendstem Ausdruck zusammenfaßt? Der Mann, welcher vor einem halben Jahrhundert, kaum siebzehnjährig, die Gemeinde seiner Vaterstadt (Hohenems in Vorarlberg) als Cantor zum Gebet geführt, hierauf an 40 Jahre lang das musikalische Wien durch die Pracht seiner Stimme und die Gluth seines Vortrages entzückt hat, er wirkt noch in ungebrochener Rüstigkeit, weder seiner Stimme noch seines Jugendfeuers verlustig. Noch heute wie vor 30 und 40 Jahren scheidet kaum ein fremder Tonkünstler von Wien, ohne dem berühmten Cantor einmal gelauscht zu haben.

Ich selbst habe Sulzer nicht mehr in der Blüthenzeit seiner Stimme gehört; trotzdem machte mir sein noch immer klangreicher Bariton und seine schwungvolle Vortragsweise einen tiefen Eindruck. Dieser Vortrag, in welchem vom leisesten Athemzuge bis zum mächtigsten Tonsturm jede Note — jede Pause möchte man fast sagen — tief aus dem Innersten kam, den Reiz des Fremdartigen mit der Ueberzeugungskraft wahrer, glühender Andacht verbindend, er mußte Jedermann, weß Glaubens und Vaterlandes immer, unwiderstehlich fesseln und erregen. Das war tönendes Feuer, etwas überlodernd und qualmend vielleicht — jedenfalls der lebendigste Gegensatz zu jenem mechanisch gleichmäßigen Absingen ritueller Formeln, das in anderen Culten Styl und Vorschrift geworden. Ein zerknirschtes Auffseufzen, ein begeistertes Emporjubeln zu Gott, stets mit dem vollen Aufgebot der Empfindung und gleichsam gespornt durch den Gedanken, mit der Wahrheit jedes einzelnen Tones für die ganze Gemeinde, ja für ganz Israel einzustehen. Sulzer hatte damals ein wunderbar ergänzendes und erläuterndes Seitenstück an dem seither verstorbenen Prediger Mannheimer. Der alte Mannheimer — noch sehe ich seinen hageren, geistvollen Kopf mit den flatternden Haaren — predigte, wie Sulzer sang. Dieselbe Gewalt über das Material, dieselbe fremdartige und doch Alles fortreißende Leidenschaftlichkeit, dasselbe begeisternde Aufleuchten des Auges und der Stimme. Es war die glühendste Kanzelberedsamkeit, die ich erlebt, hier in Worten, dort in Tönen.

Liszt erzählt in seinem Buche „Des Bohémiens et de leur musique," er habe bei Sulzer's Tempelgesang zum ersten und einzigen Mal den Eindruck von einer wirklichen national-jüdischen Kunst empfangen, während alle anderen, selbst trefflichsten Leistungen jüdischer Tondichter, Poeten und Maler doch nur ein Nachbilden und Wiederholen christlich-abendländischer Kunst seien. Ich habe den treffenden Ausspruch Liszt's in seiner vollen Wahrheit empfunden, als ich Sulzer zum ersten Mal hörte. Die Wirkungen des Sängers, wie alle höchstpersönlichen, erlöschen mit dem Individuum; nur in der Erinnerung der Zeitgenossen und den Bestrebungen der Schüler schlummern sie wie unter einem

Schleier fort. Sulzer hat dafür gesorgt, daß sein Name nicht zugleich mit seiner Stimme verklingen wird. Als Schöpfer und Verbreiter eines geregelten Synagogen-Gesanges hat er sich ein bleibendes Verdienst geschaffen, dessen sichtbares Document, der „Schir-Zion," vor mir aufgeschlagen liegt. Ueber den früheren jüdischen Synagogal-Gesang und die einschlägigen Reformen Sulzer's zu urtheilen, fehlt mir die Berechtigung. Die literarische Belehrung über den ersteren ist mehr als dürftig; das Gewicht der letzteren muß ich auf Treu' und Glauben annehmen. Anerkannt fand ich Sulzer's Verdienst von Freund und Feind. Sachkundige bezeugen, daß Sulzer der musikalischen Liturgie der Juden Ordnung, Würde und ästhetische Form gegeben, daß er sie aus einem wüsten Zustande der Willkür und Verwahrlosung gerissen. Es sei Sulzer's Einfluß, wenn Gemeinden, in welchen man ehemals Psalmen auf profane Opern- und Liedermelodien vortragen und den Cantor das häßlichste Schnörkelwerk improvisiren hörte, sich gegenwärtig in musikalisch würdigen, wohlgeregelten Formen bewegen. Für die rein musikalische Seite dieser Reform haben wir einen entscheidenden Anhaltspunkt an dem „Schir-Zion," der von Sulzer herausgegebenen großen Sammlung von Gesängen für den gesammten jüdischen Cultus. Von diesem Werke ist vor kurzem der zweite Theil erschienen, welcher wohl den ersten nicht so sehr zu ergänzen als zu ersetzen beabsichtigt. Er ist dem „ersten Theil," welcher sich überwiegend in deutschem Musikstyl, theils Haydn-Mozartisch, theils noch viel moderner bewegt, unvergleichlich überlegen. (Der erste Theil enthielt unter Anderm viele Compositionen von Seyfried, Schubert, Fischhof, Würfel, Drechsler und Volkert.) Die Gesänge der neuen Sammlung klingen nicht nur kräftiger, origineller und kirchlicher, sie tragen auch — worauf ein großes Gewicht zu legen — ungleich mehr das Gepräge jüdisch-orientalischer Musik. „Schir-Zion" ist nicht etwa eine Compilation oder Bearbeitung älterer Gesänge, sondern durchaus eigene, freie Composition Sulzer's. Nur in einigen wenigen Chören, sowie in vielen der recitativartigen Einzelgesänge des Cantors hat der Componist ältere, im jüdischen Gottesdienst zu besonderer Bedeutung gelangte Melodien zu Grunde gelegt *). Ein hohes Alter nehmen übrigens selbst diese Reliquien nicht in Anspruch; die ältesten jüdischen Melodien reichen nicht über 400 Jahre. Bei dem hohen Alter und der strengen Zucht der jüdischen Traditionen, zumal im Gottesdienste, wäre es gerade kein Wunder, wollten die Juden ihre ältesten Melodien bis zu David, dem Gründer der hebräischen Tempel-

---

*) Bei einem der ältesten Themen gibt uns Sulzer eine Anschauung der altjüdischen Notirungsweise („Neginah"), die in Form von kleinen Häkchen, Punkten und Strichen über den Wörtern angebracht, die größte Verwandtschaft mit den altchristlichen Neumen hat. Indem das Hebräische zeilenweise von rechts nach links gelesen wird, so ist es einer Notirung nach unserem Musiksystem eigentlich unzugänglich. Im „Schir-Zion" sind deßhalb nur die Ueberschriften in hebräischen, der ganze gesungene Text hingegen in lateinischen Buchstaben ausgesetzt.

musik zurückgeführt wissen. Um so rühmlicher und redlicher handelt Sulzer, indem er jede derartige Träumerei oder Fiction verschmäht, sogar gegen einige Gesangweisen ausdrücklich polemisirend, „welche in ganz unberechtigter Weise den Schutz des Alterthums für sich in Anspruch nehmen".

Der zweite Theil der Sulzer'schen „Schir-Zion", obwohl natürlich dem modernen Ton- und Modulations-System angehörig, läßt ein eigenthümliches orientalisch-jüdisches Gepräge nirgends vermissen. Mit voller Anschaulichkeit tritt dasselbe allerdings erst heraus, wenn die Note durch den charakteristischen nationalen Vortrag belebt und individualisirt wird. Aber auch die Note an sich trägt diesen Typus; wir finden ihn in dem Vorwiegen des Recitativischen, das im Munde eines Cantors wie Sulzer den Charakter begeisterten Improvisirens annimmt; in gewissen rhythmischen, harmonischen, vorzüglich aber melodischen Grundzügen, wiederkehrenden Cadenzen und Schlußformeln. Ein namhafter neuerer Musik-Historiker geht offenbar zu weit, wenn er dem jüdischen Synagogal-Gesang einen original-jüdischen Charakter aus dem Grunde abspricht, weil die Juden seit ihrer Zerstreuung über den Occident überall dem modernen Adoptivlande sich assimiliren, so daß die Musik der spanischen Juden spanisch, der deutschen deutsch, der polnischen polnisch sei. Man braucht aber nur einmal dem Gottesdienste der deutschen, portugiesischen und polnischen Juden beizuwohnen (in Wien hat man das Alles ganz nahe), um durch alle Verschiedenheiten hindurch das überwiegend Gemeinsame in ihrem Gesange wahrzunehmen. Und dies Gemeinsame ist eben der specifisch orientalische Typus, der weit mehr an arabische, türkische, persische Weisen erinnert, als an die Nationalmusik der Deutschen, Portugiesen und Polen.*) Lebt doch im jüdischen Volke neben dem Charakterzug der Assimilirung der noch stärkere eines zähen Festhaltens an den nationalen Sitten und Traditionen. Am stärksten wirkt er in den unteren Volksclassen, und diese sind überall die treue, alte Garde der Religiösität. So dürfen wir denn auch im „Schir-Zion", dem Repräsentanten des modernen Synagogal-Gesanges, einen nationalen Grundton anerkennen. Die Gesänge sind durchaus vocal, ohne Instrumental-Begleitung, und werden vom Cantor theils allein, theils gemeinsam mit dem Chor vorgetragen. Letztere ist ein geschulter Sängerchor von Männern und Knaben; die Nichtbetheiligung der Gemeinde, sowie die Ausschließung der Frauen vom Tempelgesang steht in strenger Uebereinstimmung mit dem alten salomonischen Gottesdienst zu Jerusalem. Von schöner, ergreifender Wirkung sind die (an unsere katholischen Responsorien mahnenden) Wechselgesänge zwischen dem Cantor und dem Chor; jener beginnt allein mit einem kräftigen Motiv — die häufigen Intonatio-

*) Wie sehr erinnert z. B. das Klagelied Nr. 345 und Aehnliches bei Sulzer an den Ruf des Muezzim bei den Türken! Die nahe Verwandtschaft der jüdischen mit der arabischen Gesangweise bestätigt uns (von älteren Sammlungen abgesehen) ganz neuerdings das Werk von Alexander Christianowitsch „Esquisse historique de la Musique Arabe" (1863).

nen vom Grundton in die Quinte geben ihm den Charakter des Rufenden, Emporschwingenden — der Chor erwiedert in kürzeren oder längeren vierstimmigen Sätzen. Einige Chöre hat Sulzer mit Orgelbegleitung versehen und damit thatsächlich gegen allzu orthodoxe Stimmen für das Recht der Orgel in der Synagoge plaidirt. In großen Räumen ist dies Instrument zur Unterstützung und Ausfüllung reiner Vocalmusik nahezu unentbehrlich; sein universal religiöser Charakter eignet es für jeden monotheistischen Cultus. Historisch dürfen die Juden überdies auf ihre „Magrepha" und „Maschrokita" pochen, die, primitiv und bald überwunden, doch immerhin Orgeln waren. Dem christlichen Abendlande verdankt die Orgel ihre Ausbildung, aber nicht ihre Herkunft. Das musikalische Verdienst Sulzer's erscheint in den Augen des Kenners gesteigert durch viele eigenthümliche, in der Sprache wie im Ritus begründete Schwierigkeiten. Die Melodie muß allezeit dominiren, die Stimme des Cantors dem Chor stets voraus und überlegen sein, kein Wort darf wiederholt werden. Die Texte entbehren jeglicher Strophen-Architektonik und fügen sich schwer dem musikalischen Tact und Periodenbau; dazu treten die strengsten Ansprüche auf die Beachtung der überaus schwierigen Prosodie des Hebräischen.

Der sich immer weiter ausbreitende reformirende Einfluß dieses Werkes (man benützt es bereits in amerikanischen Synagogen) verleiht ihm überdies eine culturhistorische Bedeutung. Kein Wunder, wenn selbst aus fernen Ländern, wo man nie den Eindruck von Sulzer's Stimme erlebte, Huldigungen und Ehrengeschenke an den Jubilar in Menge hier eintreffen. Wien aber, die Stätte seines langen, rühmlichen Wirkens, besitzt das erste Anrecht, den greisen Cantor zu feiern, der als Künstler weit über den Tempeldienst hinausgereicht und als Priester durch die Läuterung seines Gottesdienstes für die Idee einer weihevollen und menschlich schönen Andacht überhaupt gewirkt hat.

Waffenruhe am Clavier.

(Wien, im August 1866.)

Wir hatten den Feldzug redlich mitgemacht. Nicht durchgekämpft, aber durchgelitten. Es gibt Mißgeschicke, die tiefer treffen als eine Gewehrkugel, und Wunden, welche nicht schmerzloser sind, weil sie nach Innen bluten. Auch das Herz hat seine Blessirten. Vielleicht war ihre Zahl größer unter uns friedlichen Männern, als in den Feldlazarethen der Armee. Seit den ersten Athemzügen des Krieges hatte keiner von den Freunden an Musik gedacht, die theure, mitunter einzige Gefährtin unserer Tage. „Ras't dieses Volk, daß es dem Mord Musik macht?" riefen wir unwillkührlich mit Rudolph von Harras, wenn irgendwo eine Polka oder Opern-Arie aus offenem Fenster lärmte. Die Ruhe des Waffenstillstandes, das Trostgefühl des immer näheren, immer gewisseren Friedens legte sich allmälig

wie eine linde Hand besänftigend auf den brennenden Kopf, das tobende Herz. Nicht die stille Belagerung der Sorge, aber das Kreuzfeuer der Telegramme und Gerüchte hat endlich ausgetobt, und es bringt jeder Morgen wenigstens nicht ein neues Unheil. Eine gewisse müde und doch wohlthuende Abspannung bemächtigt sich der Geister. Das ist der Moment, wo das aufathmende Gemüth sich wieder nach der Kunst zu sehnen beginnt, wie der gerettete Kranke nach dem Sonnenlicht.

Wir Freunde hatten den ganzen Spaziergang hindurch Politik getrieben, Vergangenes und Künftiges erwägend, erduldend. An der Hausthür angelangt, war es uns, als könnten wir nicht so scheiden. Fast schüchtern regte sich die Frage, ob wir nicht ein wenig Musik machen sollten? Es lag ein Paket Novitäten auf meinem Clavier, uneröffnet, wie seit geraumer Zeit dieses selbst. Nicht ohne freudige Bewegung gingen wir an die kleinen Vorbereitungen; der Eine öffnete das Paket, der Andere das Piano. Es verstand sich von selbst, daß mit vierhändigem Spiel der Anfang gemacht werde. Ist es doch die intimste, die bequemste und in ihrer Begrenzung vollständigste Form häuslichen Musicirens. Sie ist jünger, als unsere Generation wähnt, und verdankt der rapiden Verbreitung des Clavierspiels, der Erweiterung und Vervollkommnung der Pianofortes ihren Aufschwung. Das Streichquartett, Trio oder Quintett, das sonst in keinem gut musikalischen Haus fehlte, ist dadurch verdrängt; ein Verlust ohne Zweifel, doch kein Nachtheil für die bestmögliche Kenntniß der Orchester-Literatur auf der eigenen Stube. Wenn man die Musikalien-Kataloge aus Haydn's und Mozart's Zeit bis über die Mitte von Beethoven's Wirksamkeit durchblättert, so begegnet man kaum Einem vierhändigen Arrangement auf Dutzende von Bearbeitungen für drei, vier und fünf verschiedene Instrumente. Auch Beethoven's erste Symphonien waren längst für Streichquartett arrangirt, ehe man sie vierhändig zu setzen begann. Heutzutage bringen unsere Concerte keine Ouvertüre, keine Symphonie, die man nicht sofort im vierhändigen Arrangement verkosten oder nachgenießen kann. Eine Quelle von Vergnügungen und Belehrung fließt den Musikfreunden aus diesem bescheidenen Gebiete zu. — „Wer ist Ihr Vierhändiger?“ fragte mich einst ein passionirter Dilettant. Seine kühne Wortbildung, so ganz die Persönlichkeit negirend und blos die musikalische Nützlichkeit betonend, schien mir so übel nicht. Ein rechter „Vierhändiger“ ist ein Inbegriff von soliden Eigenschaften, er steigt im Werthe, je weniger er zweihändige Prätensionen macht. Nicht Jedermann kann eine Frau, eine Geliebte, einen Herzens- und Geistesfreund sein nennen, aber „einen Vierhändigen“ sollte jeder Sterbliche besitzen, gleichsam als engagirten Tänzer für die musikalische Lebenszeit.

Mein Vierhändiger also ergreift das Notenpaket, hebt ab wie im Kartenspiel und liest überrascht auf einem Hefte die Aufschrift: „Walzer zu vier Händen von Johannes Brahms“. Brahms und Walzer; die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Tittelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumann's, norddeutsch, protestan-

tisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst uns das Räthsel, es heißt: Wien. Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänzeschreiben gebracht, Schumann zu einem „Faschingschwank" verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt. Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthaltes, und wahrlich von süßester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Oesterreichs ausgesetzt — seine „Walzer" wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Strauß'schen Walzer und Schuberts Ländler, unsere Gstanzel und Jodler, selbst Farkas' Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feuerige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Antheil nimmt an der Entwicklung dieses echten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die „Walzer" als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydn's, Mozart's und Schubert's. Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich Niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisirt. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affectation, kein raffinirtes, den Total-Eindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum selbst erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise großthun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt wie aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann. Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probirend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer tritt dies magyarische Temperament mit brausender Energie auf; der Dreivierteltact erscheint fast als eine Skurzze des raschen Allabreveschrittes im Csardas, als Begleitung erdröhnt nicht der ruhig stolze Grundbaß des Strauß'schen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effectvollsten Abschluß gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schließt, zum österreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezaubernden Liebreiz: ein anmuthig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Theile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet. Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunststücken, die Keinem auffallen und Jedermann entzücken. Das Brahms'sche Heft erläßt dem Spieler jedwede Bravour oder Anstrengung, appellirt aber an ein feines musikalisches Gefühl. Die einzelnen Walzer sind sehr verschiedenen Temperaments, der Spieler erräth dasselbe mehr

aus ihrem musikalischen Inhalte, als aus den sparsamen Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

Auch Schubert's „Ouverture im italienischen Style" in C-dur (Partitur und vierhändiges Arrangement bei Spina) spielten wir zum erstenmale. Sie war nebst einer gleichbetitelten zweiten (in D-dur) noch zu Lebzeiten des Componisten ein beliebtes Concertstück in Wien, was bekanntlich wenig Schubert'sche Compositionen von sich rühmen konnten. Während wir jetzt die früher verkannten oder ganz ungekannten Werke Schubert's hervorsuchen und hochschätzen, sind seine „Italienischen Ouverturen" fast spurlos verschollen. Schubert schrieb sie zur Zeit des epidemischen Rossini-Fiebers in Wien, theils mit ironischer Absicht, theils wirklich getroffen von der glänzenden Neuheit dieser Erscheinung. Der Rossini'sche Einfluß wirkte zu Anfang der Zwanziger-Jahre mit der Unwiderstehlichkeit einer Naturgewalt. Vielleicht der merkwürdigste Beleg dafür ist, daß in den Werken Spohr's, Weber's und Schubert's, dieser drei leidenschaftlichen Rossini-Gegner, sich deutliche Spuren dieses Einflusses erkennen, und durch eigene Aussprüche dieser Meister biographisch constatiren lassen. Die „Italienische Ouverture in C", gefällig erfunden und effectvoll instrumentirt, gibt freilich weder den echten Schubert noch den echten Rossini. Schubert mußte seine beste Eigenthümlichkeit verleugnen, um jene Rossini's — doch nicht zu erreichen.

Unsere vier Fäuste hatten die besten Stollen des Notengebirges allmälig ausgeschürft, nur ein unheimlich glimmerndes Gestein lag noch unberührt: Richard Wagner. Mit etwas ängstlicher Neugierde schlugen wir den neuen „Huldigungsmarsch" auf, den Richard Wagner dem jungen Könige von Baiern widmete. Der Marsch beginnt mit einer sentimental-pathetischen Einleitung, in welcher das unvermeidliche chromatische Gewinsel wenigstens auf langsame Noten vertheilt ist. Ein Trompetenstoß unterbricht diese Meditationen, und die Huldigung marschirt nun etwas strafferen Schrittes, aber mit äußerst alltäglichen Ideen weiter. Wir zweifeln keinen Augenblick, daß Wagner, als er sich behufs dieser Inspiration „das Verzeichniß seiner Schlafröcke" reichen ließ, den rothsammtenen mit Goldquasten und Türkisenbesatz gewählt habe. Aber leider kommt dieser Farben- und Juwelenglanz selbst in dem begeistertsten Clavier-Auszug nicht zu Tage und bleibt nur der einfache musikalische Schnitt. Wir können nicht dafür, daß dieser Schnitt uns überaus gewöhnlich und bürgerlich vorkömmt. Der „Huldigungsmarsch" erinnert in vielen Wendungen an die Festzüge im „Tannhäuser" und „Lohengrin", ohne diese auch nur entfernt zu erreichen. Wir wissen nicht, was Alles die Eingeweihten in diese Musik etwa hineingeheimnissen, bezweifeln aber, daß sie jemand Anderem als dem damit begrüßten freigebigen Souverän besonders theuer sein werde. Ist das Arrangement des „Huldigungsmarsches" eine neue Probe von Bülow's Gewandtheit, so grenzt das Unternehmen seines Freundes Tausig, die Ouvertüre zu den „Meistersingern von Nürnberg" für vier Hände zu setzen, hart ans Unmögliche. Der Huldigungsmarsch ist doch noch jeden-

falls königlich baierische Musik, aber in dem Spectakel der „Nürnberger" Wolfsschlucht hört jeder Gedanke an Musik auf. Das Wiener Publicum hat dies blutrünstige Vorspiel zu einer „komischen Oper" vor zwei Jahren im Original genossen und erinnert sich, was es damals hörend erlebte. Was aber vollends Menschenhände spielend dabei erdulden, weiß nur, wer es selbst versucht. Uns war zu Muthe, als bahnten wir uns mit bloßen Armen einen endlosen Weg durch Nesselgebüsch und Dornenhecken, um zu einem Ziele zu gelangen, das fast noch schlimmer als der Weg dahin. Zu erschöpft waren wir von dem mörderischen Handgemenge, um weiterzuspielen, zu ärgerlich aufgeregt, um so den Abend zu beschließen, den wir dem Frieden und der Harmonie zugedacht. „Diese Musik ist ja ärger als Krieg und Politik!" rief entrüstet mein mir an die linke Hand getrauter Kamerad. Was nun anfangen? Wie eine Leuchtkugel stieg uns der Gedanke auf, daß heute Strauß im Volksgarten spiele, und spornstreichs eilten wir hin, als folgte uns die Zunft der Meistersinger auf den Fersen. Im Volksgarten schimmerte es fröhlich von Lichtern und Klängen, Strauß begann eben mit schwungvollem Geigenstrich seine Walzer: „Auf den Bergen". Die Opfer des Nürnberger Meistergesangs aber sanken aufathmend auf eine Gartenbank und waren glückselig wie — auf den Bergen. —

Wir hatten diesmal nichts Neues zu vier Händen, sondern wechselten einander einzeln am Clavier ab; ein Spieler, ein Hörer. Mehrere Clavier-Compositionen aus Lißt's neuester geistlicher Periode erregten vorzugsweise unser Interesse; kann doch Niemand, der je mit dem merkwürdigen Mann verkehrte, selbst dem nachwirkenden Zauber seiner Persönlichkeit sich entwinden. Und eben diese Persönlichkeit beschäftigte uns auch heute lebhafter als deren musikalische Spenden. Die Hefte durchblätternd, erinnerten wir uns eines Briefes von Alexander v. Humboldt an Varnhagen, worin Ersterer ungefähr ausspricht, er sei alt genug geworden, um selbst über das Ungereimteste nicht mehr zu erstaunen. „Nur," so schließt der Brief, „nur der ungarische Ehrenmönch bleibt mir räthselhaft." Jene von Humboldt angespielte Ehrenaufnahme Lißt's in den Status eines ungarischen Klosters, das sich ihm äußerst gastfrei erwiesen hatte, war nicht viel mehr als ein Act der Höflichkeit von beiden Seiten, ohne bindende Consequenzen. Warum sollte der phantasievolle Metamorphosenmann, der in Jena im deutschen Studentenwamms, in Pest im verschnürten Magyarenrock mit Säbel und Sporen, anderswo wieder anders auftrat, nicht auch einmal den poetischen Contrast des Klosterhabits empfinden und sich für einen Tag zum Capuziner träumen? Als jedoch Lißt vor etwa einem Jahre in Rom wirklich die Weihen empfing, machte es mit Recht einige Sensation, denn nach seinem Lebenslauf und Temperament schien der berühmte Pianist nicht eben vorzugsweise zum Geistlichen prädestinirt. Indeß — wer vermöchte in das Innerste eines Menschenherzens zu blicken! Wer wäre vermessen genug, über einen Schritt zu urtheilen, der nur über einen Abgrund von Gemüthskämpfen hinweg denkbar ist und verläugnungsstark ein Leben in

zwei Hälften bricht? Wir hatten ernstlich versucht, uns diesen Schritt aus Lißt's Wesen psychologisch zu erklären, und gelangten dahin, ihn auffallend zwar, aber nicht unbegreiflich zu finden. Wäre es denn wirklich so unnatürlich, daß ein leicht erregbarer, phantastischer Mensch, der, seit seiner Kindheit von einem Triumph zum andern geworfen, in einem wildbewegten Leben alle Genüsse, Ehren und Aufregungen bis zum Uebermaß durchgekostet hat, sich in seinem 55. Jahre schmerzlich übersättigt und unbefriedigt fühle? Daß er von dem rauschendsten Weltgenuß in den Gegensatz einer ascetischen Frömmigkeit verfalle und den Blick von dieser ihm nur zu bekannten Welt nach einer andern, ungekannten wende? Wir glaubten in der That, Lißt sehne sich, mit der weltlichen Tracht auch alles weltliche Trachten abzulegen, und werde, unbekümmert um den Schmerzensschrei der feinen Gesellschaft, fortan in frommer Beschaulichkeit ausruhen. Was geschah, war gerade das Umgekehrte. Lißt, der sich vor seiner Priesterweihe eine zeitlang hinter den Sixtinischen Weihrauchswolken verborgen gehalten, tritt rasch und munter in die sündhafte Welt heraus. Er eilt von Rom nach Pest als König eines ihm vorbereiteten Musikfestes, dirigirt dort im geistlichen Kleid seine „Heilige Elisabeth“ und entzündet durch sein Clavierspiel das magyarische Publicum. Hierauf stürzt er sich in den künstlerischen Strudel von Paris, bringt seine Festmesse mit großem Pomp zur Aufführung und soll dort sogar — wie witzig ist das Leben! — durch sein heiliges Clavierspiel ein Frauenzimmer zur Tugend bekehrt haben. Das Weltkind Lißt spielte wunderbar, der Abbé spielt Wunder.

Lißt hat seit seiner Priesterweihe ziemlich viel Clavierstücke publicirt; Transscriptionen aus Mozart's Requiem und aus Pergolese's geistlichen Melodien, eine Hymne an den Papst, endlich zwei „Legenden“ für Clavier, die uns besonders charakteristisch erscheinen. Sie behandeln ein Wunder des heiligen Franz von Assisi („La prédication aux oiseaux“) und eines vom heiligen Franz de Paula („St. François de Paule marchant sur les flots“). Wie uns das französische Vorwort ausführlich erzählt, traf Franz von Assisi einst auf der Heerstraße eine Menge Vögel und hielt ihnen eine Predigt. Die Vögel hörten aufmerksam zu und rührten sich nicht vom Flecke, obgleich der Heilige, unter ihnen wandelnd, sie mit dem Talar streifte; erst nachdem er ihnen den Segen ertheilt, flogen die Vögel genau in Kreuzesform nach den vier Weltgegenden davon. Dem heiligen Franz de Paula versagten einst in Messina einige Schiffer die Aufnahme in ihr Boot; der Heilige achtete nicht darauf und ging trockenen Fußes über das Meer. Zur ersten Legende bemerkt Lißt gar bescheiden, daß seine geringe Geschicklichkeit und vielleicht die engen Grenzen des musikalischen Ausdruckes im Clavier ihn genöthigt hätten, hinter der wunderbaren Ueberfülle der Vogelpredigt sehr zurückzubleiben, weßhalb er „le glorieux pauvret du Christ“ um Vergebung anfleht.

Sieht man nach alledem die beiden Musikstücke selbst an, so findet man zwei gewöhnliche brillante Concert-Etuden, deren eine als musikalisches Motiv das Vogelgezwitscher, die andere das Meeresbrausen nachahmend fortspinnt. Die

Stücke sind dankbar für den Virtuosen und nicht ohne pikantes Dissonanzengewürz; natürlich sorgt die Vogelpredigt für die Bravour der rechten Hand, der Wogenspaziergang für die der linken. Diese Compositionen können offenbar ebensogut „Les amours des oiseaux“ und „Souvenir des bains d'Ostende“ heißen, und hätten vor zehn Jahren wahrscheinlich auch so geheißen. Vielleicht führt uns Liszt nach und nach auch die übrigen Heiligen in derselben gefälligen Manier vor. Vorläufig müssen wir bekennen, daß diese Appretirung des Heiligenscheins für den Concertsaal, diese getrillerten und gehämmerten Mirakel uns einen unsäglich kindischen Eindruck machen.

Wir waren, wie gesagt, wirklich der Meinung, der Abbé Liszt werde seine Weltentsagung ernsthaft nehmen und den musikalischen Salonbestrebungen von ganzem Herzen Adieu sagen. Haben wir darin geirrt, so war noch ein zweiter Weg denkbar: die vollständige Trennung des Künstlers vom Geistlichen. Manche seiner Freunde äußerten wiederholt die Meinung, Liszt habe durch die neue Standeswahl hauptsächlich eine vollständige materielle Unabhängigkeit erreichen wollen. So wenig wir dieser Motivirung beifallen möchten, welche zu Liszt's allzeit nobler, uneigennütziger Denkart nicht wohl stimmt, so wenig hätten wir, falls sie wahr ist, ein Recht, ohneweiters darüber abzuurtheilen. Mannigfache uns unbekannte, vielleicht sehr erhebliche Umstände mögen hier zusammengewirkt haben, und Umstände sind, nach Rahel, die Minister der Götter. In diesem zweiten Fall (daß nämlich nicht Glaubensbedürfniß, sondern triftige äußere Motive Liszt dem geistlichen Stande zuführten), wäre es uns nur natürlich erschienen, wenn er als Componist der Kunstwelt gegenüber seine Geistlichkeit gar nicht betont, sondern als eine rein innere, häusliche Angelegenheit ignorirt hätte. Er wäre für den Vatican der neue Abbé, für die Musikwelt der alte Liszt geblieben, derselbe Liszt, welcher mit seinen Symphonien Shakspeare, Goethe und Byron, mit seinen Clavierstücken lediglich die moderne Virtuosität gefeiert hat. Wir hätten ihm den Muth zugetraut, seine Musik untonsurirt zu lassen. Gerade diese Verquickung geistlicher Titel mit weltlichem Inhalt, dieses Abbé-Spielen und Liszt-Sein, oder Liszt-Spielen und Abbé-Sein, ist es, was uns an der neuesten Phase des ausgezeichneten Mannes nicht recht behagen will. Die Salon-Bigotterie der „Legenden“, zusammengehalten mit der Hast des Componisten, sich dem ungarischen, französischen, deutschen Publicum im Abbémäntelchen vorzuführen und so mit einem neuen Reiz ausgestattet die langgemiedene Oeffentlichkeit wieder aufzusuchen, mußte die Vertheidiger seines wahren geistlichen Berufes befremden. Wenn nicht das Wesen, so ist doch der Anschein vorhanden, als pfropfe Liszt weltliche Reiser auf geistlichen Stamm.

In dieser seltsamen Stellung und Thätigkeit hat Abbé Liszt in der Musikgeschichte einen Vorgänger von frappanter Aehnlichkeit; den berühmten Abbé Vogler. Es nimmt uns Wunder, diese Doppelgängerschaft noch nirgends hervorgehoben zu finden. Abbé Vogler (geboren 1749, † 1814) war ein Mann von unbestreitbarer Genialität und glänzender Vielseitigkeit; eine Erscheinung, mit der

verglichen zu werden Lißt sicher nicht zur Unehre gereicht. Berühmt als Schriftsteller und Componist, als Clavier- und Orgelvirtuose, spielte Vogler durch sein geistreiches, originelles Wesen eine glänzende Rolle in der Gesellschaft und übte auf seine Schüler und Verehrer eine Art Zauber. In der schildernden, poetisirenden Tendenz seiner Musik deutet er gewissermaßen auf die Zukunftsmusik; er spielte auf der Orgel den „Tod Herzog Leopold's in den Fluthen", die „Belagerung von Jericho" u. dgl. Seinen Verehrern war Vogler geradezu ein Wundermann, seinen Gegnern ein geistreicher Charlatan. **Vogler's** Erfolge in Wien in den Jahren 1803 und 1804 repräsentirten für jene Zeit ungefähr den Lißt-Enthusiasmus unserer Tage. Ein gewisses Maß von Charlatanerie konnte Abbé Vogler in keinem seiner Fächer entbehren, namentlich wußte er seinen künstlerischen Nimbus trefflich durch den geistlichen zu erhöhen. **Forkel's** Almanach erzählt, wie Vogler, „wenn er bei Jemandem spielt, zuvor sein **Betbuch** hinschickt, und nachdem er eine Weile dagewesen ist, plötzlich aufsteht, in ein anderes Zimmer geht, wo er keine Seele neben sich leidet, und da aus seinem Buche betet". Zu solch eitlem Comödienspiel wird **Lißt** — unseres Erachtens der aufrichtigere und bedeutendere Künstler — ganz gewiß nie herabsinken. Aber die äußere Aehnlichkeit und die innere Verwandtschaft zwischen diesen zwei merveilleusen Naturen ist unverkennbar, und so leisten uns beide Abbés gleicherweise den Dienst, einer den andern zu erklären.

„Faust's Verdammung", dramatische Legende von H. Berlioz.

(Aufgeführt von der „Gesellschaft der Musikfreunde" am 16. December 1866.)

Es war im December 1846, als Berlioz' Legende: „La damnation de Faust" in Paris zum erstenmale, und zwar ohne nachhaltige Wirkung zur Aufführung kam. Seither ruht sie dort in Vergessenheit und wurde auch in Deutschland unter Berlioz' Leitung nur bruchstückweise gegeben. Etwas unklar als „dramatische Legende" bezeichnet, gehört „Faust's Verdammung" im Grunde jener Mischgattung an, welche Berlioz unter dem Namen „dramatische Symphonie" erfunden hat. In der dramatischen Symphonie „**Romeo und Julie**" versuchte Berlioz die Verbindung selbstständiger Symphoniensätze (Adagio, Scherzo) mit gesungenen Scenen, wozu als drittes Element noch rein erzählende Recitative, sodann Prologe und Epiloge hinzutraten — eine Form, die, unorganisch und widerspruchsvoll in sich, kaum eine künstlerische Zukunft hat. Wie dort aus dem Shakspeare'schen Drama, so hat hier der Componist aus dem Goethe'schen eine Anzahl von Scenen beliebig herausgenommen, ergänzt, verändert und aneinander gereiht, nur mit dem Unterschiede, daß er das epische Element diesmal fast gänzlich gegen das dramatische und lyrische zurückstellt. „Fast", sagen wir, denn gänzlich konnte Berlioz sich von der unglücklichen Vermengung nicht trennen: nachdem

Faust und Mephisto im Höllenpfuhl versunken sind, läßt sich ein von Baßstimmen recitirter erzählender „Epilog auf der Erde“ vernehmen, auf welchen wieder eine Verklärung Gretchens „im Himmel“ sich abspielt. Drama und Oratorium, rein Scenisches und blos Concertmäßiges werden dergestalt untereinandergemischt, daß sich der Standpunkt des Hörers fortwährend verrückt. Die Partitur enthält sogar eine stattliche Reihe eingeklammerter Bemerkungen, wie: „Faust versteckt sich hinter den Vorhang“, „Mephisto macht die Bewegung eines spielenden Leiermannes“ ꝛc. Was nützt das in einem rein concertmäßigen Werke, wo wir doch nur hören und nicht sehen? Berlioz' „Faust“ ist eigentlich eine körperlose, phantastische Oper, welche die Bühne verschmäht und sie doch nicht entbehren kann. Berlioz vertheidigt sich in einer Vorrede gegen den Vorwurf, ein Denkmal wie Goethe's „Faust“ verstümmelt zu haben („d'avoir mutilé un monument“). Das mag dem Franzosen so vorkommen, jeder Deutsche hingegen, der seinen Goethe kennt und liebt, muß trotzdem das Berlioz'sche Libretto als eine Verstümmelung, und zwar als eine recht willkürliche und verletzende empfinden. Es klingt fast komisch, wenn Berlioz in seinem Plaidoyer fortfährt: auch Mozart's „Don Juan“ und „Hochzeit des Figaro“ müßten dann Verstümmlungen heißen, weil sie Schauspielen von Molière und Beaumarchais nachgebildet sind! Diese beiden Mozart'schen Opern sind eben selbstständige, in sich erfüllte Organismen, deren poetischen Unterbau Niemand auf seine Herkunft ansieht. Berlioz aber reißt einem poetischen Organismus eine beliebige Anzahl „effectvoller“ Stücke aus, zu dem höchst bedenklichen Zwecke, dramatisch Gedachtes und Ausgeführtes undramatisch nachzubilden. Wenigstens drei Viertheile von Berlioz' „Legende“ sind Goethe's „Faust“ wörtlich entnommen, das vierte besteht aus willkürlichen Zugaben, meist unpassender Art, z. B. Faust's Versetzung in die „Ebenen Ungarns“ und seine schließliche Höllenfahrt. Letztere soll Gelegenheit bieten zu der crassesten Teufelsmusik, erstere zur Anbringung des „Rakoczy-Marsches“. Wenn Goethe seinen „Faust“ im zweiten Theil nach Sparta führt, warum (so fragt Berlioz im Vorwort) soll er, der Componist, nicht das Recht haben, ihn nach Ungarn zu führen? Armer Faust! wir fürchten, du wirst nicht sobald Ruhe finden vor den Musikern einer Schule, die sich nur für die höchsten Probleme des Menschengeistes in chromatische Bewegung setzt. Seit Berlioz „Faust“-Legende, Wagner's „Faust“-Ouverture und Lißt's „Faust“-Symphonie kann sich ja ein anständiger Componist ohne „Faust“-Partitur kaum mehr sehen lassen.

Gehen wir zur Hauptsache über, zur Musik. Ueber Berlioz' eigenthümlichen Standpunkt, über das Stylprincip in seiner Musik, haben wir oft und ausführlich gesprochen. Da der Componist von „Faust's Verdammniß“ seinen früheren Anschauungen vollständig treu geblieben, so interessirt uns wohl zunächst, in welchem Verhältniß dieses Werk zu den übrigen Compositionen von Berlioz stehe? Und hierauf müssen wir leider antworten, daß von allen größeren Werken

dieses Tondichters uns „Faust" als das schwächste erscheint. In seinen früheren Arbeiten finden wir mehr Ausdruck und Schönheit, und vor Allem ein glücklicheres Verhältniß zwischen der gewählten Aufgabe und der speciellen Begabung. Trotz seines großen Umfanges ist das neuere Werk musikalisch ärmer als seine Vorgänger. „Faust's Verdammniß" hat keinen Satz aufzuweisen, der sich mit dem Adagio (Liebesscene) aus „Romeo und Julie" oder mit dem Pilgermarsch aus „Childe Harold" vergleichen ließe, der die furchtbare Energie des Hinrichtungsmarsches, die graziöse Lebendigkeit der Ballscene in der Symphonie fantastique oder das leidenschaftliche Pathos der „Lear"-Ouverture erreichte. Von der „Fee Mab" brauchen wir gar nicht zu sprechen, denn der Sylphentanz und das Irrwischballet im „Faust" sind so viel schwächere Nachbildungen der „Fee Mab", daß der Abstand dem Hörer von selbst auffallen muß. Und doch gelten diese beiden Stücke nicht mit Unrecht für die besten der Legende. „Harold", die „Fantastique" und „Romeo" sind von vornherein in dem großen Vortheil, daß die beiden ersteren Werke ausschließlich, das letztere überwiegend aus Orchesterstücken bestehen, während im „Faust" der Gesang vorherrscht. Das will sagen, Berlioz hat im „Faust" den Boden verlassen, aus dem er alle seine Kraft zieht, und sich einem ihm stets unheilvollen, widerstrebenden Elemente hingegeben. Sobald Berlioz für Gesang schreibt, schnappt und zappelt seine Musik wie ein Fisch auf heißem Sande. Sein Ringen, die reine Instrumental-Musik zu bestimmter Bedeutung zu steigern, hat etwas Großartiges; seine Anstrengungen hingegen, für die einfachsten Worte einen entsprechenden melodischen Ausdruck zu finden, sind mitleiderregend. Ob er nun Freude oder Schmerz ausdrücken will, er kommt aus dem engen Ring einer nur ihm eigenen, ebenso dürftigen als unverständlichen Terminologie des Gefühls nicht heraus. Nichts in diesen unabsehbaren Gesangsstrecken erblüht zur schönen, reifen Melodie. Unsangbarere Partien sind kaum geschrieben, kläglichere Melodien kaum erfunden worden, als die Gretchen's und Faust's, Mephisto's und Brander's. Unsere Sänger wissen davon zu erzählen, und wir ergreifen gerne den Anlaß, Fräulein Bettelheim, die Herren Walter, Mayerhofer und Hrabanek ob der Selbstverleugnung zu rühmen, mit welcher sie diese gegen das natürliche Musikgefühl so hart ankämpfenden „Melodien" sich eigen gemacht und vorgetragen haben. Von den drei Hauptpersonen dünkt uns Mephisto die gelungenste; die Instrumentation verleiht ihm die handgreiflich diabolische Charakteristik (ein geller Pfiff des Piccolo, begleitet von einem kurzen chromatischen Grunzen der Posaunen und Fagotte kündigt ihn an) und sein ist das einzige Lied in der ganzen Cantate, das sich gesunder Glieder rühmen kann: die Serenade. Was soll man aber zu dem zwischen fünf- und dreitactigem Rhythmus taumelnden „Rattenlied" und zu dem verschrobenen „Flohlied" sagen? Kann Jemand in diesen musikalisch häßlichen, nach Originalität haschenden Liedern wirklich Humor und Geist finden? Uns dünken sie, wie die „Amenfuge" auf den Tod der Ratte und die ganze Kellerscene nur widrig und trivial. Edler, aber ge-

staltloser stehen dieser Gruppe Faust und Gretchen gegenüber, deren Gesang sich meistens in einem Dämmerlicht träumerischen Declamirens bewegt, aus welchem er dann zeitweise blitzartig aufzuckt. Zu einem fertigen Bilde, das uns mit den ruhigen Augen der Schönheit anblickt, kommt es nirgends. Ist sie nicht ausstudirt widernatürlich, diese Melodie zum „König von Thule" mit ihrem hinkenden Rhythmus und den leiernden Bässen?*) Gretchen's zweites Lied: „Meine Ruh' ist hin" wird nach den ersten Tacten immer verzerrter und opernhafter, sogar kleine kokette Melismen drängen sich vor, wie die aufsteigende Scala auf „seine edle Gestalt" und die paarweise herabhüpfenden Sechzehntel auf „Händedruck". Wir halten uns jedoch nicht an solche Einzelheiten, sondern an den unmusikalischen Charakter des Berlioz'schen Gesanges im Allgemeinen und dessen Schwanken zwischen trockener Alltäglichkeit und formloser Uebertreibung. Man kann dies recht deutlich an dem Liebesduett zwischen Faust und Gretchen wahrnehmen, das, so lang es nach Einfachheit und Naturwahrheit strebt, zwar nicht ohne Empfindung, aber ganz schwunglos und gewöhnlich klingt. Später steigert sich die Leidenschaft, complicirt sich die Situation, Mephisto unterbricht die Liebenden und ein Chor boshafter Nachbarn ruft wiederholt: „Hollah! mère Oppenheim"! Da setzt nun der Componist alle Mittel in Bewegung, die gewagtesten Rhythmen und Modulationen, den heftigsten dramatischen Ausdruck, die gewaltigsten Orchesterklänge, aber unter dem Eindrucke der Ueberreizung und Unnatur ermüdet das Ohr und erstarrt das Herz. Wir fühlen uns wie in einem eiskalten Hause, wo alle Oefen rauchen.

„Ich bedarf sehr großer Mittel", äußerte einmal Berlioz in richtiger Selbstkenntniß, „um überhaupt etwas hervorzubringen". Da es nun mit bestem Willen unmöglich ist, für Gesänge wie der „König von Thule" oder „Meine Ruh' ist hin" sehr große Mittel in Bewegung zu setzen, so tritt hier die wahrhaft pathologische Lücke in Berlioz' Organismus erschreckend hervor. Man braucht kein Enthusiast für Gounod zu sein, um zu gestehen, daß seine Scenen zwischen Faust und Gretchen in jeder Hinsicht hoch über den analogen Nummern des Berlioz'schen „Faust" stehen: an Schönheit und Natürlichkeit der Melodie, an Wärme und Empfindung, an maßvoller Durchführung und an dramatischem Leben. Gounod ist keine so eigenthümliche, energische Persönlichkeit wie Berlioz, aber eine weit musikalischere Natur; seiner Empfindung strömt von selbst der natürliche melodische Ausdruck entgegen, während Berlioz wie ein Taubstummer ringen muß, um sein — vielleicht stärkeres — Gefühl auch nur verständlich zu machen.

Wie in Berlioz' „Romeo", so sind auch in seinem „Faust" die reinen Instrumentalstücke weitaus die hervorragendsten; leider sind sie hier weder so zahl-

*) Dies freiwillige Hinken ist nicht Folge der Uebersetzung, sondern schon im Original beabsichtigt, welches „un roi", „la mort" mit kurzer starker Accentuirung des Artikels declamirt.

reich, noch so ausgeführt wie dort. Von dem glänzend instrumentirten Rakoczy-Marsch wollen wir lieber nicht reden; der Jubel, den gerade diese fremde, rhythmisch und melodisch urkräftige Weise inmitten der Berlioz'schen Nummern überall erregt, dünkt uns für den Componisten des „Faust" wenig schmeichelhaft. Abgesehen von diesem Adoptivkind, sind der „Irrlichtertanz" und das „Sylphenballet" die glänzendsten und effectvollsten Stücke des Werkes. Der melodische Stoff ist anmuthig, wenngleich keineswegs hervorragend neu oder bedeutend, Anlage und Steigerung natürlich, übersichtlich, die Klangwirkung endlich — das Wesentliche an beiden Stücken — ein Wunderwerk erfinderischer Instrumentation. Wir müssen uns Gewalt anthun, um hier nicht über eine Fülle merkwürdiger Details, die wir aus der Partitur notirten, redselig zu werden. Nach diesen reinen Orchesterstücken sind jene Ensemble-Nummern des Werkes die gelungensten, in welchen durch malende Charakteristik oder sinnlichen Klangreiz die Instrumentirung wenigstens eine hervorragende Rolle spielt. Dahin gehört der dem „Ballet" vorhergehende Sylphen-Chor, der gespenstische Ritt Faust's mit Mephisto und Anderes. Wir würden auch noch die Höllenscene („Pandämonium") nennen, wäre hier nicht die grelle Charakteristik gewaltsam zu einem Bombast von Lärm und Häßlichkeit aufgebläht, wie er in der ganzen musikalischen Literatur, Berlioz mit eingeschlossen, nicht wieder vorkommt.

Im Ganzen und Großen glauben wir in „Faust's Verdammung" ein entschiedenes Sinken von Berlioz' schöpferischer Kraft wahrzunehmen. Es geht durch das Werk wie ein leichter Schlaganfall, der Berlioz' feines, krankhaftes Talent getroffen, und von dem es sich nicht wieder erholt hat. Vom „Faust" angefangen, der doch erst die Opuszahl 24 trägt, fließt Berlioz' Productivität sehr spärlich und stockt bald gänzlich. Er hat seither an größeren Arbeiten nur „L'Enfance de Jésus-Christ" geschrieben, eine Cantate, die ihren rasch verflogenen Erfolg bekanntlich einer antiquarischen Mystification verdankte, und die Oper „Les Troyennes", worin, nach dem Clavier-Auszug zu urtheilen, die verzweifeltste Anstrengung bereits mit dem vollständigen Bankerott der Erfindung kämpft*). Es dünkt uns sehr begreiflich, daß Berlioz sich nicht lange Zeit und nur mit der

*) Bei der ersten Aufführung dieser Oper in Paris erbebte das Theater von Beifallssalven, und der Ovationen für Berlioz war kein Ende. Das Publicum wollte dem greisen, hochverehrten Künstler seine vollste Sympathie bezeigen. Die nächsten Vorstellungen aber fanden das Haus leer, Niemand mochte die „Trojanerinnen" mehr hören. Diese Thatsache fiel uns unwillkürlich bei der Aufführung von „Faust's Verdammung" ein, die Berlioz am verflossenen Sonntag in Wien dirigirte. Der stürmische Applaus schien uns mehr dem Manne als seinem Werke zu gelten, wenigstens wollten die einzelnen Physiognomien um uns herum gar nicht zu dem allgemeinen Beifall stimmen. Möglich, daß wir irren. Die Gegenprobe für den wahren Erfolg dieser und ähnlicher Productionen ist leicht: sie besteht in einer baldigen Wiederholung ohne Beisein des Autors. (Nachträglicher Zusatz: Eine solche Wiederholung hat bis jetzt (1870) nicht stattgefunden.)

größten Anspannung productiv erhalten konnte. War doch gerade das musikalische Talent dieses so vielfach und hochbegabten Geistes von Haus aus krankhaft organisirt, nämlich ganz auf Einen Punkt geworfen: auf den Sinn für instrumentale Klang-Effecte. Alles um diesen sprudelnden Quell herum war gleichsam dürres Land, von dem nur einige Fußbreit mit großer Mühe urbar gemacht werden konnten. In der Instrumentirungs-Kunst ist Berlioz nicht blos Virtuose, er ist darin Poet und genialer Erfinder, eine Specialität ohnegleichen. Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den Componisten. Es gibt keine schöne Instrumentation „an und für sich", die erste Frage bleibt doch immer: was wird denn instrumentirt? Es ist wahr, daß man anfangs, entzückt und berückt von dem neuen Klangzauber, oft gar nicht zu dieser Frage kam; je länger und öfter man aber Berlioz hört, desto mahnender tritt die Frage in den Vordergrund. Mußte doch Schumann selbst, der Berlioz anfangs schwärmerisch begrüßte und damit dessen Triumph in Deutschland so mächtig vorbereitete, bald die Reaction an sich erfahren; er hat jenes erste Lob nie mehr schriftlich wiederholt und es mündlich oft zurückgenommen. Wir kennen Berlioz seit zwanzig Jahren; noch immer verfolgen wir jedes seiner Werke mit lebhaftestem Interesse und Studium, noch immer entzücken uns die Wunder seiner Klangzauberei. Aber mit jedem Jahre wird uns das Ungenügende seiner Begabung, das Unorganische seiner Kunst klarer und bedeutsamer. Mit der „Liebesscene" und „Fee Mab" in „Romeo" stand Berlioz auf dem Gipfel seines Könnens; „Faust" bezeichnet schon den Anfang des Herabsteigens, den Moment, wo Berlioz selbst mit „sehr großen Mitteln" wenig Neues mehr erzielen konnte. Sein rein musikalischer Gedankenreichthum war niemals bedeutend, und die glänzende Specialität, die Instrumentirung, mußte doch endlich an die Grenzen ihres Raffinements gelangen. Die ehedem absolute Herrschaft der letzteren mußte sich ferner in dem Maße abschwächen, als geistreiche jüngere Talente sich die modernen Errungenschaften bald zunutze machen und als Rivalen mit Glück auftreten konnten. Wir bekennen uns offen zu der subjectiven Ueberzeugung, daß Berlioz' Compositionen eine lebendige, unmittelbare Wirkung auf die musikalische Welt nicht sehr lange üben werden, daß die Begeisterung des musikgebildeten Publicums für dieselben nicht zunehmen wird, sondern abnehmen. Berlioz wird für den Kunsthistoriker eine der merkwürdigsten und achtungswerthesten Persönlichkeiten, für den Musiker ein unversiegbarer Quell des Studiums bleiben, aber die stimmberechtigte öffentliche Meinung dürfte, wie wir glauben, im Laufe der Zeit eher in der Ansicht zusammentreffen, daß ein Werk wie Berlioz' „Faust" keine Musik, als daß es die wahre Musik sei. Ahnen wir recht, so wird „Faust's Verklärung" von Schumann noch jedes Ohr entzücken und jedes Herz bewegen, wenn von „Faust's Verdammung" längst nichts mehr übrig ist, als der Name und die Erinnerung.

1867.

Orchester-Concerte: Mendelssohns „Ouverture für Harmoniemusik" und „Trompeten-Ouverture".

Concert für Streichinstrumente von Händel.

F-moll-Suite von F. Lachner.

Ouverture „Medea" von Bargiel

Clavierconcert von Mozart.

B-dur-Symphonie von R. Volkmann.

Schubert's Musik zu „Rosamunde".

„Deutsches Requiem" von Brahms.

Kammermusik: Sextett in G von Brahms.

Violinsonate von Raff.

Virtuosen: Sivori. Epstein und Helene Magnus.

Joachim und Brahms.

Carlotta Patti und die Ullman'schen Concerte.

Anton Rubinstein.

Orchester-Concerte.

Der Heißler'sche Orchesterverein, dieser verschämte Veilchenstrauß, verstecke sich so viel er will, der Musiker wittert ihn heraus und geht nicht gleichgiltig daran vorüber. Abermals gab es einen der geheimnißvollen „Gesellschafts-Abende" dieses Dilettanten-Vereines, ohne öffentliche Ankündigung, ohne Journalnotizen, ohne Billetverkauf — und dennoch welch fröhliches Gedränge im ganzen Saal! Das Hauptcontigent des Auditoriums liefert allerdings die „Verwandtschaft", und Familiengefühle walten in den Reihen dieser Zuhörer mindestens ebenso stark als Kunst-Enthusiasmus. Neben dieser allzeit vergnügten Hausmacht der Ausführenden erscheint aber auch regelmäßig ein Freiwilligencorps hagestolzer Musikfreunde, die jenem Familien-Cultus fremd, vielleicht gar kritisch gegenüberstehen — denn in dem Veilchenstrauß steckt gar manches duftlose „Hundsveilchen" — deren Interesse sich jedoch um so lebhafter dem Programme hingibt. Für diese Programme verdient der Dirigent Herr Heißler ein ganz besonderes Lob. Er weiß für jede seiner Abendunterhaltungen ein bis zwei Stücke aufzubringen, die den Reiz der Neuheit oder den nicht geringeren einer unverdienten Vergessenheit für sich haben. Nachdem der Orchesterverein jüngst das Schumann'sche Violoncell-Concert zur ersten Aufführung gebracht, erfreute er uns diesmal mit einer in Wien noch unbekannten Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy. Es ist dies die C-dur-Ouverture op. 24 für Harmoniemusik, deren Vorführung wir unseren größeren Concert-Instituten bereits vor Jahren vergebens vorgeschlagen haben. Hervorragende Bedeutung, etwa neben den vier Concert-Ouverturen, kann man dieser Composition freilich nicht beilegen, aber sollte ein hier noch unbekanntes Orchesterwerk von Mendelssohn nicht schon aus diesem Titel allein den Versuch einer Aufführung verdienen? Hat auch Mendelssohn die C-dur-Ouverture nicht mit dem vollen Aufgebot seiner Phantasie, dem ganzen Reichthum seines Kunstvermögens geschaffen, so waltet doch unverkennbar seine Meisterhand in dem klaren, stattlichen Bau und dem feinen Schliff des Ganzen.

Mendelssohn gab nichts aus der Hand, was nicht in seiner Art fertig und vollkommen dastand. Die Ouverture mit ihrem süßen, ruhigen Wohllaut im Andante und der fröhlichen Lebendigkeit im Allegro muß jeden Hörer frisch und liebenswürdig anmuthen. Diese bescheidene und doch wirksame Modulation, diese Klarheit und gesunde Fröhlichkeit erinnert manchmal an Mozart, der bekanntlich auch nicht immer „bedeutend" schrieb. Nur für Blas-Instrumente gesetzt, ist die Ouverture schon dadurch eine Specialität unter Mendelssohn's Werken und erschiene als solche in der Urgestalt am interessantesten. Die trefflichen Bläser der „Philharmonischen Concerte", verstärkt durch die ihnen zur Disposition stehende Kaullich'sche Harmoniemusik des Hofoperntheaters, konnten den Versuch wohl wagen. Im Orchesterverein war daran natürlich nicht zu denken, er mußte sich mit einem von Heißler gearbeiteten Arrangement für ganzes Orchester behelfen. Diese Bearbeitung verdient unbedingtes Lob, ja sie dürfte dem musikalischen Geschmack des Concert-Publicums mehr zusagen, als das Original. Denn an sich verhält sich doch immer die Harmoniemusik zum vollen Orchester wie das Fragment zum Ganzen, wie ein Behelf oder Arrangement zum reicheren Original. Gewiß klingen die raschen Sechzehntel-Passagen, die im Allegrosatz charakteristisch vorherrschen, edler und feiner in den Violinen, als von schreienden F-Clarinetten vorgetragen, wie es das Original will. Dem einleitenden Andante hat Heißler die ursprüngliche Färbung nach Möglichkeit dadurch gewahrt, daß er die charakteristischesten Stellen zu acht und mehr Tacten ausschließlich den Bläsern läßt. Die Rolle der kleinen Trommel hat der Bearbeiter weislich den Pauken übertragen und von der Janitscharenmusik nur das Triangel beibehalten, das dem zweiten Thema des Allegro einen nicht leicht zu missenden reizenden Aufputz leiht.

Gehen wir von dem wackeren Dilettanten-Concert und seinen mehr vom besten Geist als vom reinsten Ton beseelten Spielern zu den aufs feinste geglätteten Productionen unserer Philharmoniker über, die gleichfalls eine noch nicht gehörte Mendelssohn'sche Ouverture zur Aufführung brachten.

Componisten, welche sich glücklich auf eine ansehnliche Ruhmeshöhe hinaufgearbeitet haben, pflegen dann außer dem Glanze ihrer Erfindung auch den müheloseren ihres Namens zu nützen und schwächere Jugendwerke zu veröffentlichen, welche früher, ohne den Schutz einer berühmten Flagge, unbeachtet auf hoher See verschollen wären. Das sind Geisteskinder, die nicht sowohl dem Namen ihres Erzeugers Ehre machen, als selbst durch diesen Namen zu Ehren kommen sollen. Selbst Beethoven, der doch zuerst der wahllosen Vielschreiberei ein Ende gemacht, verschmähte es nicht, von seinem gesicherten Throne herab zuweilen jugendliche Bagatellen (mit oder ohne diesen Titel) an bittende Verleger auszufolgen. In diesem Punkte gab es kaum ein fleckenloseres Muster von Selbstkritik und Selbstverleugnung, als Felix Mendelssohn. Früh entwickelt und productiv, wie er war, hatte Mendelssohn viele größere Jugendarbeiten aufgestapelt,

um welche ihn später die Verleger bestürmten und deren günstige Aufnahme zu jener Zeit außer Zweifel stand. Der Meister widerstand aber heroisch; was sein künstlerisches Gewissen nicht als reif und vollgiltig erkannte, gab er nimmermehr an die Oeffentlichkeit. Die im zweiten Philharmonie-Concert zum erstenmale aufgeführte C-dur-Ouverture ist ein neuer Beleg für diese Strenge Mendelssohn's gegen sich selbst. Das Werk stammt aus Mendelssohn's siebzehntem Lebensjahre und ist erst kürzlich von seinen Erben unter der Opuszahl 101 veröffentlicht worden. Die „Trompeten-Ouverture“ (also genannt nach dem dreimal aufrufenden C der Trompeten zu Anfang und im Verlaufe des Stückes) ist ein interessanter Beitrag zur Entwicklungsgeschichte Mendelssohn's und eine freundlich überraschende Gabe für Jeden, der mit bescheidenen Erwartungen herantritt. Neben der Klarheit und Logik des musikalischen Gedankens, welche Mendelssohn überall auszeichnen, weist die Ouverture eine Beherrschung der Form und der Orchestermittel auf, wie sie so früh nur wenige Meister errungen haben. Sie rauscht in Einem ununterbrochenen Allegrozug schmuck und festlich dahin. Was sie zu sagen hat, ist freilich nicht von besonderer Neuheit oder Bedeutung, sie sagt es auch mit ziemlich vielen Worten. Mendelssohn's charakteristische Physiognomie findet sich hier noch nicht ausgeprägt, höchstens daß der Anfang des Durchführungssatzes in B-dur mit dem leisen Wogen der getheilten Violinen die Romantik der „Hebriden“ und der „Melusine“ vorausspiegelt. Im Ganzen scheint die stark von Mozart'schem Einflusse zeugende Ouverture mehr einer emsigen, ihr Wissen und Können erprobenden Arbeit, als dem Drange der Begeisterung zu entstammen; ja die contrapunktischen Partien des Durchführungssatzes mit ihrer matten Rhythmik und ihrem Rosalien-Ueberflusse haben etwas geradezu Trockenes, Doctrinäres. An Frische und Originalität der Erfindung stehen die jugendliche „Ruy-Blas“-Ouverture und selbst jene „für Harmonie-Musik“ entschieden höher. Immerhin gebührt Herrn Capellmeister Dessoff aufrichtiger Dank für diese interessante Reliquie, desgleichen für eine noch viel ältere Novität, welche er unmittelbar darauf vorführte. Wir meinen Händel's G-moll-Concert für Streichorchester mit zwei obligaten Violinen und einem Violoncell. Insoweit Händel's Instrumentalwerke uns den in der Chor-Composition ungleich mächtigeren Meister überhaupt zu repräsentiren vermögen, ist das G-moll-Concert ein echter und ganzer Händel. Ohne die Tiefe und den Combinations-Reichthum ähnlicher Suiten von Bach, besitzt das Werk doch anmuthige und kräftige Ideen in effectvoller Fassung. Es ist das sechste von zwölf großen Concerten, die Händel sämmtlich im Laufe Eines Monats (October 1737), also sehr rasch, geschrieben und die in England bald größte Beliebtheit erlangten. Dünkt es unserem ernsthaften philharmonischen Publicum nicht seltsam, daß diese Concerte zu Händels Zeit als Lieblingsnummern in den öffentlichen Concerten von Vauxhall und Marylebone figurirten? Der erste Satz des G-moll-Concertes ist ein sehr ernstes Largo von schöner Breite und Fülle. Es führt zu einem vierstimmigen fugirten Allegro,

dessen chromatisch anhebendes, dann in wunderliche Intervalle gerathendes Thema wohl vorzüglich durch seine Eigenart und Schwierigkeit den Componisten reizte. Der dritte Satz (der einzige, der die Haupttonart verläßt) ist eine Chaconne in Es-dur, mit leierartig fortschnurrendem Baß („musette"), ein überaus wirksames, populäres Stück von altfränkisch graziöser Haltung. Nach Burney's Erzählung war dieser Satz bei dem Componisten wie beim Publicum beständig und vorzüglich in Gunst und wurde von Händel oft zwischen die zwei Theile seiner Oratorien eingeschoben. Dem Wiener Publicum gefiel wider Erwarten das kurze darauffolgende Allegro im Drei-Achtel-Tact noch besser, das zur Wiederholung kam. Es wirkt mehr durch die feinen Vortrags-Effecte, als durch besonderen Ideengehalt. Das Concert schließt mit einem energisch einsetzenden Allegro, das mit seiner geringen Modulation und stereotypen Phrasen nicht über eine gewisse conventionelle Stimmung hinauskommt. Das Finale ist von Ferdinand David mit einer Cadenz versehen, die mehr wie ein Ueberbein als wie ein natürlicher Schmuck herauswächst und sehr schwächlich „händelt", wo sie von dem Recht des Lebenden guten Gebrauch hätte machen können.

Das sechste „Philharmonische Concert" begann mit einer neuen Suite von Franz Lachner (Nr. III, F-moll). Sie ist die vierte Lachner'sche Orchester-Suite, die wir binnen kurzer Zeit kennen gelernt; Nr. I in D-moll wurde bereits früher von Dessoff, Nr. II in E-moll und Nr. IV in Es-dur von Herbeck zur Aufführung gebracht. Ob die F-moll-Suite diesen ihren Schwestern gleichstehe, ihnen vorzuziehen oder nachzusetzen sei, darüber weisen ihre Erfolge und die Kritiken in den verschiedenen Städten bedeutende Uneinigkeit auf. Dem Componisten kann es ganz recht sein, wenn die eine seiner Suiten hier, die andere dort die Palme davon trägt und am Ende wirklich nur Vorliebe den Entscheid trifft. Uns ist noch immer die erste in D-moll am liebsten geblieben; an Frische und Kraft obenan, hatte sie überdies den Reiz der Neuheit für sich. Ihr zunächst möchten wir aber die zuletzt gehörte in F-moll stellen, welche sich weder in allzu heroische Anläufe versteigt, noch in Regionen der Trivialität abgleitet, wie wir dies einigen Sätzen der Es-dur- und der E-moll-Suite seinerzeit nachsagen mußten. Wir haben die F-moll-Suite mit lebhaftem und ungetrübtem Vergnügen gehört. Da sie mit den früher aufgeführten sehr viel Gemeinsames hat, so müssen wir uns gleichfalls auf unsere früheren Besprechungen der Lachner'schen Suiten berufen. Als unterscheidender Zug wäre hervorzuheben, daß die F-moll-Suite auf die Entfaltung contrapunktischer Kunst und Künste beinahe verzichtet, wodurch sie an Faßlichkeit und Gefälligkeit jedenfalls gewinnt, was sie an imposanter Technik opfert. Das Werk zählt nicht weniger als sechs Sätze, wovon vier nach alten Tanzformen benannt sind (Chaconne, Gavotte, Sarabande, Courante). Indem Lachner dergestalt immer mehr in die alte Suitenform zurückschreitet, nimmt er den entgegengesetzten Weg von jenem Esser's, dessen Suiten im Gegentheil immer enger die Symphonie umkreisen.

Der bedeutendste Satz dünkt uns der erste, ein ernst und kraftvoll einherschreitendes „Präludium", streng übereinstimmend in allen Einzelnheiten und dennoch romantisch im besten Sinne. Es folgt ein überaus anmuthiges melodiöses „Intermezzo", in mäßig bewegtem Dreivierteltact, der hübscheste von den kleineren Sätzen des Werkes. Unter dem Titel „Chaconne" erscheint als dritter Satz ein Andante mit Variationen, letztere an einzelne Solo-Instrumente (Flöte, Clarinette, Horn, Violine) mit virtuoser Tendenz vertheilt. Es ist ganz eigentlich, was man ehedem eine „Symphonie concertante" nannte und zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts (namentlich in Privatcapellen) mit großer Vorliebe pflegte. So meisterhaft wiedergegeben, wie von unseren „Philharmonikern", ist das Stück des lebhaftesten Beifalls sicher; die einzelnen Variationen sind jedoch von sehr ungleichem Werthe und das Ganze ist von übermäßiger Länge. Während dieses Andante im Zweivierteltact den Namen „Chaconne" (einer Tanzform im Dreivierteltact) nur usurpirt, ist der folgende Satz (F-moll, $^3/_4$) eine richtige Sarabande, „manierlich, sittsam, voll altfränkischer Feierlichkeit", wie sie in Shakspeare's „Viel Lärm um nichts" charakterisirt wird. Zierlich und gefällig, etwas leer allerdings, klingt die „Gavotte", deren von anderen Kritikern getadelte „balletmäßige" Physiognomie uns an dieser Stelle nicht unberechtigt scheint. Das rasch hinströmende Finale („Courante"), dessen concertmäßiges Violinthema etwas an Schumann erinnert, dehnt sich wieder in breiteren Formen und reicherer Durchführung aus; letztere bringt mitunter überraschende Züge und Klangwirkungen. Jedenfalls hat Lachner mit dieser Suite wieder einen Beweis von beneidenswerther Jugendfrische gegeben und das Concert-Repertoire um ein äußerst gefälliges, meisterhaft ausgearbeitetes Orchesterstück bereichert, das sich zwar nirgends zu genialem Flug erhebt, aber ein gewisses freundliches Niveau der Empfindung mit glücklichster Sicherheit beherrscht. —

Sollte es noch Jemand wagen, die bluttriefende „Medea" als Oper zu bearbeiten, so müßte er wohl auch eine Ouverture dazu ersinnen. Sich jedoch gerade diesen gräßlichen Stoff für eine Concert-Ouverture auszuwählen, wie Bargiel thut, dünkt uns minder nothwendig. Unsere neuen Componisten scheinen unersättlich am Tragischen — wo schreibt noch Jemand eine Ouverture, über welche Frohsinn und Lebensfreude sich sonnenhell ergössen? Unsere Vorfahren vermieden die düstersten Schatten des Tragischen in der Musik, selbst wo der Gegenstand sie forderte: Gluck's Ouverture zu „Orfeo", die von Cimarosa zu den „Horaziern und Curiazern" und Aehnliches könnte man füglich vor einer Opera buffa spielen. Im Gegensatze dazu benützen wir die vollständige stoffliche Freiheit, welche die moderne Erfindung der Concert-Ouverture uns darbietet, fast nur für Nachtgemälde und Tragödien. Sollte wirklich das Heitere sich gar nicht mehr für den „distinguirten" Tondichter schicken und nur den Tanzcomponisten überlassen bleiben? Dann wird man allmälig Tanzmusik in den Concertsaal ziehen und das Publicum wird jubeln, wie im letzten Philharmonischen

Concerte, als nach Bargiel's kolchischer Kindermörderin Weber's „Aufforderung zum Tanze" wiegenden Schrittes hereinschwebte. Die Philharmoniker können diese Composition getrost in jedem Fasching wieder bringen — sie ist auch gar zu bestrickend in dem seligen Rausch ihrer jungen, unter dem Tanzen aufblühenden Liebe. Die Instrumentation von Berlioz wirkt am schönsten in ihren einfachsten Intentionen: dem Alterniren der Geiger mit den Bläsern, dem Gesang der Oboe und des Cello, in der lieblichen Monotonie der tactweise nachschlagenden Hörner; was uns jedesmal misfällt, ist nur das pfeifend herabgleitende Unisono der Flöten und Harfen — ein gemeiner Klang, wie von einer jener Miniatur-Drehorgeln, mit welchen man den Gesangsunterricht talentvoller Gimpel und Canarienvögel zu unterstützen pflegt. Die Schlußnummer großer Concerte gilt als Ehrenplatz; die Philharmoniker hatten ihm deßhalb Schumann's „Sinfonetta" (Ouverture, Scherzo und Finale) angewiesen. Trotzdem litt das poetische Helldunkel dieses liebenswürdigen Bildchens unter der Nachwirkung der unsäglichen Helle, die Weber's „Aufforderung zum Tanze" verbreitet hatte.

Es folgte Mozart's herrliches Clavierconcert in C-dur (Nr. 467 bei Köchel); Herr Epstein spielte es, und sich damit die wirksamste Empfehlung seines eigenen Concertes. Als geschmackvoller Pianist wie als trefflicher Lehrer hochgeschätzt, nimmt Herr Epstein überdies noch einen speciellen Platz in der neueren Geschichte des Wiener Concertlebens ein. Er ist nämlich der Einzige, welcher systematisch durch eine Reihe von Jahren Mozart'sche Clavierconcerte zum öffentlichen Vortrag wählt und sie einer leider drohenden Vergessenheit entreißt. Von Mozart's Clavier-Compositionen sind unzählige rettungslos und nicht unverdient vom Zeitstrom fortgeschwemmt; höchstens der Clavierlehrer und der Geschichtsforscher kümmern sich noch darum, das Publicum nimmermehr. Anders verhält es sich aber mit den (Wiener) Concerten Mozart's; sie bezeichnen den Höhepunkt seines Clavierstyles und übertreffen weit seine übrigen Solostücke, mit einziger Ausnahme der wunderbaren C-moll-Phantasie, welche direkt auf Beethoven nicht nur hinweist, sondern geradezu wie ein Wunder in dessen zweite Periode hineinragt. Mit gutem Recht kann Mozart der Schöpfer der modernen Clavierconcerte heißen, wie ja das Fortepiano selbst erst unter ihm zum concertfähigen Instrument wurde.

Volkmann's neue B-dur-Symphonie, das Eröffnungsstück des dritten Philharmonie-Concertes, klingt wie eine Art musikalischer Ausgleich zwischen Deutschland und Ungarn. Der in Sachsen geborene Componist verleugnet ebensowenig sein deutsches Vaterland (oder gar die engere Landsmannschaft Schumann's), als die magyarische Luft, die er seit einigen Jahren auf seiner steilen Residenz in Ofen einathmet. Mit der größeren Verbreitung und Würdigung von Franz Schubert's Instrumental-Compositionen hat sich auch dessen Vorliebe für ungarische National-Melodien verbreitet und jüngeren Componisten einge-

prägt. Wir besitzen ein ganzes „Ungarisches Concert" von Joachim, symphonische und Kammermusiken von Liszt, Volkmann, Brahms, Herbeck und Anderen, worin magyarische Rythmen und Melodien mit Entschiedenheit auftreten. Auch Robert Volkmann's B-dur-Symphonie (Nr. II, op. 35) ist von ungarischen Motiven durchzogen. Glücklicherweise hat der Componist von diesen exotischen Reizen keinen den Symphonie-Styl compromittirenden Gebrauch gemacht, er bleibt überall gemäßigt, ernst und deutscher Form getreu. Am meisten verräth das energische Thema des ersten Satzes (fünftactige Periode) ungarisches Blut; mit sanften, deutschen blauen Augen stellt sich das zweite Thema besänftigend dagegen. Es mahnt an Schumann, wie mancher Zug im Verlauf der Symphonie. Was man dem ersteren Satz, ja mehr oder minder der ganzen Symphonie wünschen möchte, ist eine größere rythmische Abwechslung. Diese ungarischen Synkopen haben die Eigenthümlichkeit, einen mit ihnen anbindenden Componisten nicht sobald wieder loszulassen. Volkmann hat mit vornehmer Zurückhaltung in der ganzen Symphonie keine Posaunen verwendet; im ersten Satz vermißt man ihre dröhnende Kraft. Machte der erste Satz auf die Versammlung keinen tieferen Eindruck, so gefiel desto mehr der zweite: ein Allegretto von gleichmäßiger graziöser Bewegung, mit einem Stich in's Pikante. Das folgende Andantino im Sechsachteltact beginnt wieder volksthümlich mit einem ärmlichen, klagenden Gesang der Oboe über monoton pizzikirten G-moll-Dreiklängen. Das Bild eines auf seinem Schilfrohr blasenden, einsamen Pußtahirten stellt sich hier von selbst ein. Das Motiv wiederholt sich gegen den Schluß immer öfter und schneller, im Unisono aller Streichinstrumente anschwellend, bis es kopfüber in das Finale stürzt. Dieses in punktirten Achtelnoten wie ein lustiges Bergwasser herabfließende Allegro könnte „Tarantella" überschrieben sein, ließe nicht das Seitenmotiv mit seinem an den schlechten Tacttheil sich klammernden Accenten das Magyarenthum so entschieden durchleuchten. Der Satz ist effektvoll; für eine Symphonie in abstracto mag seine Sprache etwas befremdend klingen, zu dem Styl der Volkmann'schen paßt sie vortrefflich. Die Symphonie fand lebhaften Beifall und verdient ihn durch ihre anziehende Eigenart, ihren resoluten Ton und ihre von erfahrener Meisterschaft zeugende Arbeit. Epigonenwerk ist auch sie, wie so vieles Andere, was unsere Zeit nicht entbehren kann und auch nicht entbehren möchte.

Das zweite Gesellschafts-Concert bestand aus zwei musikalischen Cyklen sehr verschiedenen Charakters: dem „Deutschen Requiem" von Johannes Brahm und der vollständigen „Rosamunde"-Musik von Schubert. „Rosamunde" war bekanntlich ein im Theater an der Wien durchgefallenes Ritterstück von Frau Helmine v. Chezy, demselben rastlosen Blaustrumpf, der auch die „Euryanthe" verfertigte, und so auf Flügeln des Gesanges von Schubert und C. M. Weber als Ueberfracht in die Unsterblichkeit spedirt wurde. Schubert hatte das Stück verschwenderisch mit einer Musik geschmückt, welche jetzt zum

erstenmale vollständig aufgeführt zu haben ein neues, schönes Verdienst des Hofcapellmeisters Herbeck ist. Mehrere Nummern, die größeren und selbstständigeren, waren bereits aus früheren Gesellschafts-Concerten bekannt. Von den neuen gefiel am meisten eine marschartige Balletmusik in G-dur, die man zu den liebenswürdigsten Genrebildern Schubert's zählen darf. Das glitzert und duftet wie ein glücklicher Frühlingsmorgen. Auffallend genug erinnert das wuchtig aufstampfende G-moll-Unisono der Contrabässe an den Zigeunertanz in den „Hugenotten". Das ungemein graziös gespielte Stück mußte wiederholt werden — wol das erste und einzige Beispiel einer Balletmusik, welche ohne Mitwirkung der Scene und des Tanzes im Concertsaal solchen Erfolg errang! Auch die übrigen Nummern athmen in jedem Tacte die Schubert eigenthümliche anmuthige Romantik, doch bedürfen sie zu ihrer vollen Wirkung mehr oder minder des Theaters.

Das Gesellschafts-Concert brachte ferner (gleichfalls unter Herbeck's Direction) ein noch ungedrucktes „Deutsches Requiem" von Joh. Brahms für Chor und Orchester. Es war nicht die ganze, aus sechs Sätzen bestehende Composition, sondern nur deren erste Hälfte, die aufgeführt wurde. Den Text bilden Bibelstellen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen und die Hoffnung auf ein Jenseits aussprechen; die Composition ist als eine großartige musikalische Todtenfeier mehr noch für die Kirche als den Concertsaal gedacht. Das „Deutsche Requiem" ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft. Es dünkt uns als eine der reifsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten Beethoven'schen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Todtenmessen und Trauercantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt. Die harmonische und contrapunktische Kunst, die Brahms in der Schule Sebastian Bach's erwarb und mit dem lebendigen Athem unserer Zeit durchhaucht, tritt für den Hörer ganz zurück hinter dem von rührender Klage bis zum vernichtenden Todesgrauen sich steigernden Ausdruck. Wie ergreifend erhebt sich der erste Satz („Selig, die da Leid tragen") auf seinen ruhigen und doch so überraschenden Harmonien, bald getragen von tiefem Violoncell- und Posaunenklang, bald von leisen Harfentönen wie von Geister-Erscheinungen durchweht. Und doch ist dies nur ein Vorspiel zu der gewaltigen Tragödie des zweiten Satzes in B-moll („denn alles Fleisch ist wie Gras"), in welchem das Grauen der Verwesung nur von dem verklärten Lächeln eines brechenden Auges erhellt wird. Es ist der bedeutendste von den drei Sätzen und würde uns noch größer dünken, wenn er mit der letzten dröhnenden Wiederholung des Hauptthema's in B-moll schlösse; das angefügte B-dur-Allegro: „Die Erlösten des Herrn" erscheint mehr wie ein äußerlicher Anhang, als wie ein organischer Abschluß. An Größe der Conception steht der dritte Satz den beiden ersten nicht nach, an contrapunktischer Kunst übertrifft er sie. Dennoch wirkt er nicht so klar und harmonisch wie jene, er bestürmt den Hörer mit Eindrücken von mitunter

sehr gewaltsamer Art, denen nach der vorhergegangenen Aufregung und Anspannung schwer Stand zu halten ist. Der Satz hebt mit einem Bariton-Solo an („Herr, lehre mich doch, daß es ein Ende mit mir haben muß“), welches vom Chore bald beantwortet, bald unterstützt wird; Alles im Tone tiefster Trauer. Das D-moll-Andante geht schließlich in die Dur-Tonart über und bringt über dem Orgelpunkt der Tonica einen vierstimmigen fugirten Satz: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“. Dieser Orgelpunkt hat die unbarmherzige Länge von 72 Vierviertel-Tacten (tempo moderato) und wird von den (nach D herabstimmenden) Contrabässen, Hörnern, Posaunen und einer ununterbrochen in Sextolen schlagenden (nicht wirbelnden) Pauke ausgehalten. Der Componist hat diese in der Partitur imponirende Stelle in ihrer äußeren Wirkung nicht richtig berechnet. Einmal verschlingt der dröhnende Orgelpunkt das Geflechte der Singstimmen, daß man nicht mehr zu erkennen vermag, sodann versetzt das unaufhörliche Paukengehämmer auf Einem Ton den Zuhörer in eine nervöse Aufregung, die jede ästhetische Aufnahme vereitelt. Jemand verglich die Wirkung dieses Orgelpunktes mit der beängstigenden Empfindung, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat. Vom Orgel pedal gehalten, würde die Stelle wahrscheinlich diese allarmirende Wirkung verlieren, welche hier dem Erfolg des dritten Satzes so sehr schadete. Während die beiden ersten Sätze des „Requiem“ trotz ihres düsteren Ernstes mit einhelligem Beifall aufgenommen wurden, war das Schicksal des dritten Satzes ein sehr zweifelhaftes. Brahms braucht sich darob nicht zu grämen, — er kann warten. Daß eine so schwerfaßliche, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publicums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstreben, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe und dem Ernste des Werkes beimischen und Respect auferlegen. Dies schien nicht der Fall bei einem Halbdutzend grauer Fanatiker alter Schule, welche die Unart begingen, die applaudirende Majorität und den vortretenden Componisten mit anhaltendem Zischen zu begrüßen. Daß ein solches „Requiem“ auf den Anstand und die gute Sitte in einem Wiener Concertsaale ertönen könne, hat uns auf das bedauerlichste überrascht.

Kammermusik.

Endlich in ihrer siebenten Soirée brachte auch die Hellmesberger'sche Quartettgesellschaft eine Novität: ein Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Cellos (G-dur) von Johannes Brahms. Das Werk fand eine sehr ehrenvolle Aufnahme, wenn es gleich beiweitem nicht so unmittelbar ansprach und erwärmte, wie Brahms' älteres B-dur-Sextett, dessen Klarheit und

blühende Frische das neue Werk verdunkelt. Letzteres beginnt mit einem überaus schönen und für alle Metamorphosen der Durchführung äußerst verwendbaren Thema. Der ganze erste Satz (der bedeutendste des Werkes, ganz wie im B-dur-Sextett) verdient den Namen einer genialen Arbeit in echt Beethoven'schem Geiste. Edel, wahr und überzeugend fließt dies Stück, durchhaucht von ruhiger, aber tiefer Empfindung, in Einem übersichtlichen Zuge dahin. Einige harmonische Härten gegen den Schluß hin können unsere Freude nicht stören. Das Scherzo bewegt sich anfangs ohne hervorragend originelle Melodie in jenem leicht monoton werdenden kurzen Zweier-Rhythmus gleich langer Noten, welchen Schumann so häufig cultivirte. Ein rauschendes Trio in Walzertempo bringt aber zu rechter Zeit rhythmisches Leben, Glanz und Heiterkeit in den Satz. Die beiden folgenden Sätze stehen als Producte geistreicher, ja tiefsinniger Combination hinter den früheren nicht zurück; nur ein über alle Geheimnisse der Harmonie und alle Kunstgriffe des Contrapunktes verfügender Musiker vermag Aehnliches mit solcher Sicherheit zu gestalten. Aber in ihrer unmittelbaren Wirkung auf den Hörer, der sich fast nur auf den anstrengenden Genuß musikalischen Mit- und Nachdenkens gewiesen sieht, sind beide Stücke ermüdend und erkältend. In dem breit ausgesponnenen Andante (eine Art freier Variationen über kein Thema) steigen noch einzelne übersichtliche Gestalten von bedeutender, fesselnder Physiognomie auf, wie vor allem die erste, chromatisch absteigende Variation. Je länger aber, desto farbloser, unsinnlicher und unfaßlicher wird die Erfindung. Im Finale vollends tritt der warme, lebendige Pulsschlag der Musik zurück, und an seiner Stelle hämmert mechanisch und ermüdend die graue Reflexion. Das ist ein abstractes Musiciren, ein ruheloses Combiniren und Grübeln bis zum Kopfschmerz. In diesem Mangel an sinnlicher Schönheit, zunächst an rhythmischem Leben und melodischem Schmelz, erinnert dies Finale an manches recht unerquickliche Stück aus Schumann's letzter Epoche. Wir geben den ersten Eindruck, wie wir ihn empfingen. Zu groß und aufrichtig ist jedoch unser Respect vor Brahms, den wir für das bedeutendste Talent der musikalischen Gegenwart halten, als daß wir dem ersten Eindruck auch das letzte Wort zugestehen sollten. Es ist sehr möglich, daß ein wiederholtes Hören und ein Einblick in die Partitur (wir konnten keine auftreiben) uns die beiden letzten Sätze des G-dur-Sextetts in einem richtigeren und günstigeren Lichte zeigen würde.

In der achten Quartett-Soirée der Herren Hellmesberger, Dobyhal, Röver und Krancewits hörten wir eine neue Violin-Sonate in A-dur von J. Raff. Es wird uns eigenthümlich schwer, zu Raff's Musik ein intimes Verhältniß zu gewinnen. Alles, was wir von diesem gewandten, fruchtbaren Componisten kennen gelernt, hat uns mehr oder minder interessirt, nichts davon vermochte uns aber das Gefühl reiner Befriedigung und ästhetischen Behagens zu gewähren. Genau so erging es uns wieder mit der neuen Sonate, die eine Art musikalischer Wüste mit kleinen Oasen repräsentirt. Fast alle vier Sätze

beginnen hübsch, der erste und vierte sogar mit einem Feuer, das man für echt hinnähme, verlöschte es nicht gar so schnell. An interessanten Einzelnheiten herrscht kein Mangel: glückliche Anfänge, die nirgends hinführen; effectvolle Schlüsse, die von nirgends herkommen, dazwischen eine Meute von Passagen, die rastlos wie Jagdhunde ihrem eigenen Schatten nachlaufen. Es fehlt dem Ganzen die eigentliche Triebkraft. Das schöpferische Unvermögen des Witzes kann über diesen Mangel nicht täuschen, geschweige denn hinweghelfen.

Virtuosen.

Camillo Sivori hat nach länger als zwei Decennien Wien wieder besucht und sein Concert im Musikvereinssaal gegeben. Als vollwichtiger Virtuose in beiden Welttheilen anerkannt, genießt Sivori bekanntlich noch das besondere Prestige, von Paganini persönlich unterrichtet zu sein. Nur noch Ein Violinspieler, Apollinar von Kontski theilt es mit ihm. Obwohl eine von Paganini ganz verschiedene Individualität, hat Sivori sich doch vieles von der Technik seines Meisters mit Erfolg angeeignet. Was Paganini eine so dämonische Gewalt über seine Zuhörer verlieh, das freilich läßt sich nicht aneignen. „Der düstere Mann in Märchen eingehüllt" (wie ihn Holtei einst besang), versetzte überall, wo er hinkam, das Publicum in eine fieberhafte Aufregung. Es wird uns schwer beim Anblick Sivori's an Paganini zu denken. Letzterer war eine geniale Persönlichkeit mit einer starken Beigabe von Charlatanerie. Herr Sivori treibt keine Charlatanerie, wir haben aber auch nichts Geniales an ihm entdeckt. Er ist durchaus Virtuose, zunächst italienischer Virtuose. Die Schönheit des Tones, sodann die Schönheit der einzelnen Passage oder Phrase ist sein Hauptaugenmerk. Sivori's Ton ist in der That von einschmeichelnder Süßigkeit und Rundung, ohne die imposante Größe Joachim's oder Laub's zu erreichen. Sein Spiel ist rein, nett und ausgefeilt, die linke Hand ungemein virtuos, der rechte Arm von mäßiger Behendigkeit. Er spielt an Bravourstücken die gar nicht melancholische, aber unsäglich fade „Melancolie" von Prume und Paganinische Variationen für die G-Saite allein. Bei aller darauf verwendeten Kunstfertigkeit machen derlei Compositionen keine Wirkung mehr. Wie Paganini's Kunststück, so hat die Paganinische Schule überhaupt sich bereits ausgelebt; zwei ihrer talentvollsten Anhänger, Bazzini und Ole Bull, mußten das schließlich an sich erfahren. Diese Einsicht hat Herrn Sivori wahrscheinlich veranlaßt, auch zwei deutsche, classische Compositionen (ein Haydn'sches Quartett und Beethoven's Kreutzer-Sonate) in sein Programm aufzunehmen, die er mit Eleganz, aber ohne Wärme und Schwung vortrug.

Sivori's zweites Concert hatte einen vorherrschend italienischen Charakter. Nicht nur ließ das Programm diesmal die Classiker beiseite und erging

sich in Sivori und Paganini, in „Lucia" und „Mosè", auch die Physiognomie des Publicums, das dröhnende Klatschen und Rufen, vereint mit der unerträglichsten Hitze im Saale, rückten uns um einige Breitengrade südlicher. Der Erfolg übertraf beiweitem jenen des ersten Concerts. Sivori bewegte sich ausschließlich auf seinem eigensten Territorium, spielte, was er seit 25 Jahren mit Erfolg zu spielen gewohnt ist, was er am besten und am liebsten spielt. Was uns auch diesmal wieder die meiste musikalische Befriedigung gewährt hat, war Sivori's unsäglich süßer und weicher Ton im getragenen Gesang. Wunderbar einschmeichelnd flossen die einfachen Melodien Lucia's von seiner Geige. Das war die reine Schönheit des Klanges, ohne jede störende Erinnerung an Roßhaar oder Darmseiten. Von noch durchschlagenderem Effect erwiesen sich freilich Sivori's Bravourstücke, unter welchen wir dem „Movimento perpetuo" den Vorzug einräumen, einer in raschesten Sechzehnteln scheinbar endlos hinströmenden Etude, die trotz des vorschlagenden Bravourzweckes doch musikalisch gedacht ist. Sivori bezwang die Aufgabe mit unermüdlicher Ausdauer. Hingegen haben wir weder den Paganini-Stücken, welche die ernste G-Saite zum Turnplatz halsbrecherischen Unfugs machen, noch den Spässen des „Carneval von Venedig" einiges Vergnügen abzwingen können. Das ist nicht Virtuosität im strengen oder gar im besten Sinne, sondern kindisch und läppisch gewordene Virtuosität. Winseln, Scharren, Brummen und Pfeifen, allerlei Thierlaute und Marionettengequiek bildeten den Hauptinhalt dieses „Carnevals", dessen längst fadenscheiniger Stoff leider von Jahr zu Jahr grelleren Aufputz braucht. Derlei Geigenwitze sind älter als man glaubt und wurden in Deutschland schon 1780 von einem versoffenen Genie, Scheller, colportirt, welcher die Devise: „ein Gott, ein Scheller" führte und dem die Zeitungen nachrühmten, „er spiele über alles natürlich das alte Weib, wie es zankt und vor Zorn singt; auch weine er sehr natürlich" u. s. w. Den „Carneval von Venedig" betrachten wir als unseren persönlichen Todfeind. Vor 20 Jahren schon genügte der bloße Anfang des mit eingeknickten Knien herabstolpernden Themas, uns trostlos zu machen, und wir hätten in den demokratischesten Tagen des Jahres 1848 jede Zwangsmaßregel mit Jubel begrüßt, die irgend eine absolute Regierung gegen obgenannten Carneval und seine Geschäftsreisenden verfügen mochte. Und seither, wie viele tausendmal hat dies angebliche lustige Ungeheuer uns in allen Gestalten gefoltert! Im Vergleich damit ist es eine Erholung anzuhören, wie Paganini die Juden auf der G-Saite säuberlich durchs Rothe Meer führt, und gleichsam aus Freude über die erhörte „Preghiera" einige lustige Variationen daran fügt, deren Kunststücke dem Spieler und Hörer über dem Kopf zusammenschlagen. Um den natürlichen Tonumfang der G-Saite zu erweitern, muß der Virtuose fortwährend zum Flageeot und den sogenannten harmonischen Tönen seine Zuflucht nehmen, welche, ganze Variationen hindurch und in raschem Tempo, selbst dem besten Geiger nie mit vollkommener Sicherheit zu Gebote stehen. Wir haben diese Flautato-Künste auf der

G-Saite nie so virtuos ausführen gehört, und Sivori mag hierin vielleicht keinen Rivalen haben. Trotzdem wird jeder musikalische Zuhörer bezeugen, daß selbst unter Sivori's Bogen mitunter Töne zum Vorschein kamen, die das Ohr maltraitirten, wie es auch nicht anders möglich ist, wenn man sich abmüht, auf der Geige Piccolo zu blasen und auf einer Saite mangelhaft hervorzubringen, was vier Saiten leicht und vollkommen geben. Der Unnatur folgt die Strafe auf dem Fuße: mag der Virtuose noch so sehr auf seiner Einen Saite glänzen, die drei andern glänzen daneben noch stärker — durch ihre Abwesenheit.

Das von Herrn Epstein veranstaltete Mittagsconcert bot den erfreulichen Anblick eines gedrängt vollen Saales. Wie so oft schon, wüssen wir den Concertgeber ob der Zusammenstellung des Programms rühmen. Er spielte ausschließlich Compositionen, die sehr selten gehört und dennoch sehr hörenswerth sind. Welche Wohlthat für den Musiker, den kritisirenden zumal, aus dem Einerlei des gewöhnlichen Clavier-Repertoires herauszukommen! Da präsentirte sich gleich als Einleitung ein Clavier-Trio von Haydn. Nicht allzu Viele der Anwesenden dürften von der Existenz Haydn'scher Clavier-Trios gewußt und sehr Wenige eines derselben gehört haben. Und doch sind allein bei Breitkopf 31 solcher Trios erschienen. Der Eindruck, den wir von dem E-dur-Trio (Nr. 4 der Breitkopf'schen Sammlung) empfingen, reicht über das blos historische Interesse entschieden hinaus. Auffallend ist zunächst der gehaltene, ernste, ja pathetische Ausdruck, der das Ganze durchzieht und es trotz aller Kürze der Form und aller Einfachheit der Motive von den meisten Quartetten und Sonaten Haydn's unterscheidet. Der erste Satz erhält durch die bei Haydn seltene Verwendung der Chromatik einen Anflug edler Sentimentalität. Das Allegretto in E-moll steht an der Stelle eines Andante; seine zierlich gekräuselte Melodie stützt sich auf einen ernsten Basso continuo, der später in die rechte Hand über das Thema verlegt ist. Menuett oder Scherzo fehlt gänzlich. Der letzte Satz beginnt zwar heiter, in mäßigem Dreiviertel-Tact, hält sich aber fern von der kirchweihartigen Popularität der meisten Haydn'schen Finalsätze; überdies nimmt der Mittelsatz in Moll, ein klagender Gesang der Violine, sogar einen ungewöhnlichen Raum ein. Die Vorführung des Haydn'schen Trios war ein dankenswerther Einfall, sie zeigte uns den Meister in einer uns neuen Form und mit neuen Nuancen seines Charakters.

Das „Andante für Piano und Streichquartett" von Field ist eines seiner zartesten, stimmungsvollsten Notturnos. John Field kannte nur ein sehr kleines Feld musikalischen Ausdrucks, aber dieses beherrschte er als wahrer Poet. Das von Epstein gewählte As-dur-Andante bestätigt dies. Die Stimmung des Ganzen und mancher vereinzelte Klang mahnt schon unverkennbar an Chopin, wie denn überhaupt Field in der merkwürdigen Uebergangsbrücke vom classischen zum romantischen Clavierstyl einen wesentlichen Bogen darstellt. Das Quintett gefiel sehr: das gesangvolle Thema hätten wir mit breiterem und tieferem Anschlag

gewünscht, Herr Epstein liebt es, den Ton nur leicht zu streifen, statt ihn an solchen Stellen mit der Wurzel herauszuziehen; desto mehr kam ihm seine Spielweise mit zartem, flachem Anschlag in den schnellen Passagen zu statten, die sich wie Perlen abrollten. Ein drittes Stück, für das wir Herrn Epstein zu danken haben, war Schubert's „Phantasie-Sonate" in G-dur (op. 78). Warum verfällt so selten ein Concertspieler auf diese Idylle in Tönen, über welcher ein blauer Himmel fast wolkenlos träumt, während unten kein Zug weder des Mißmuths noch der derben Lustigkeit den seligen Frieden trübt! Schumann preist sie unter allen Schubert'schen Sonaten als die „vollendetste in Form und Geist" — mit einiger Vorliebe vielleicht, denn die größere Meisterschaft und Genialität der A-moll-Sonate dünkt uns evident. Aber an innerer Harmonie der Stimmung und feinem Geschmack mag die G-dur-Phantasie obenan stehen. Dieser Einheit zuliebe vermeidet es Schubert sogar, die vier Sätze in dem gewöhnlichen Contrast gegen einander abzuheben, er mildert durch einen gemeinsamen Zug von sanfter Beschaulichkeit ihre Gegensätze, so daß das Ganze in der That nur Ein großes Stimmungsbild abgibt. Wenige Musikstücke Schubert's drängen dessen Verwandtschaft mit Beethoven so stark ans Licht und zugleich auch wieder die Verschiedenheit ihrer Naturen. Darüber ist längst Treffendes gesagt worden, und Besseres als wir zu bringen vermöchten. Warum sollte man aber nicht auch einmal kurz sagen dürfen: Schubert ist Beethoven's Frau? Herr Epstein spielte die Phantasie mit feiner Empfindung, ja manche Stellen, wie das schalkhaft lispelnde H-dur-Trio, unvergleichlich schön. Mehr breite und kräftige Schattenstriche hätten wir freilich auch in diesem Vortrag gewünscht, die zarten Linien wären auf solchem Grunde nur um so schöner erschienen.

Noch ein viertes großes Stück brachte Herr Epstein als Schlußnummer: Beethoven's Quintett für Clavier und Blasinstrumente (op. 16). Das Quintett ist in seiner Klangschönheit und Abrundung eine freundlich ansprechende Composition, aber in dem Lorbeerkranze Beethoven's doch nur ein schwaches Reis. Wir sind gewohnt, bei dem Namen Beethoven an ganz andere Musik zu denken. Der junge Beethoven stand damals noch im Schachte Haydn's und Mozart's, ja er hatte für sein Quintett sogar eine bestimmte Composition Mozart's, dessen köstliches Es-dur-Quintett, sichtlich zum Vorbilde genommen. Das Mozart'sche Quintett ist zweifellos genialer und bedeutender, es steckt eben der vollkommene, der ganze Mozart darin, in der Nachbildung nur der beginnende Beethoven. Und doch standen beide Meister genau im selben Alter: Mozart schrieb sein Quintett (1784) mit 28 Jahren, Beethoven das seinige (1798) ebenfalls. Welchen enormen Unterschied begründete aber die ungewöhnlich frühzeitige Entwicklung Mozart's! Der Componist des „Don Juan" stand mit 28 Jahren auf der Höhe seiner Kunst und seines Genies, leider auch schon tief am Abhange seines Lebens. Beethoven war als angehender Dreißiger noch nicht einmal Er selbst. Später erst führte er auf eigenstem Grund und Boden jene Wun-

derbauten auf, die uns den wahren Maßstab für seinen Genius an die Hand gegeben. —

Eine neue Erscheinung in Herrn Epstein's Concert war die von Stockhausen gebildete Sängerin Fräulein Helene Magnus aus Hamburg. Obwohl durch äußerste Befangenheit in der Entfaltung ihrer Mittel sichtlich beengt, hat die junge Dame durch ihr erstes Auftreten sich doch mit Einem Schlage einen Namen erobert. Der große Erfolg dieser Künstlerin gereicht nicht blos ihr, sondern auch dem Publicum zur Ehre, welches hier weder durch den Reiz der Stimme, noch durch irgend welche Bravour bestochen wurde. Als Fräulein Magnus zu dem ersten Lied: „Mignon" von Schubert, den Mund öffnete, erschien ihre Stimme als ein schwacher Silberfaden. Aber dieser Silberfaden spann allmälig ein ergreifendes Seelengemälde und hielt bald die ganze Hörerschaft umstrickt. Fräulein Magnus besitzt einen Mezzo-Sopran von geringem Körper und Umfang, die Tiefe und Mittellage sind verschleiert, etwa von D oder E an wird das Organ heller und kräftiger, findet aber bald seine Grenzen, wenigstens verriethen das hohe G und As schon einige Anstrengung. Materiell somit wenig begünstigt, übt diese Stimme dennoch einen unwiderstehlichen, fast unerklärbaren Zauber. Sie scheint eben alles grob Irdische abgestreift zu haben und nur der letzten, feinsten Verkörperung des Fühlens und Denkens sich zu assimiliren. Klänge es nicht affectirt, wir möchten den Gesang der Magnus ein musikalisches Athemholen der Seele nennen. Der Eindruck, den Fräulein Magnus mit dem ersten Liede hervorgebracht, befestigte und erhöhte sich noch durch die folgenden; Fräulein Magnus hatte schon mehr Muth und Stimme gewonnen und sang die drei ersten Nummern aus Schumann's „Frauenliebe" mit so tiefem Verständniß und so zarter, inniger Empfindung, wie wir sie kaum zuvor gehört. Mit dem sichersten Anschlagen der Grundstimmung eines jeden Liedes ging die feinste, durch treffliche Aussprache unterstützte Zeichnung des Details Hand in Hand.

Anton Rubinstein.

Wir haben Herrn Rubinstein im Laufe der letzten Tage dreimal gehört: in den beiden Concerten, die er mit glänzendem Erfolge im Musikvereinssaal gab, dann in dem durch seine Mitwirkung gezierten ersten „Gesellschafts-Concert". Das Publicum kam dem gefeierten Künstler mit großen Erwartungen und ungewöhnlicher Freundlichkeit entgegen; hatte er doch als Virtuose hier wiederholt Triumphe gefeiert und als Componist wenigstens jederzeit Interesse erregt. Seine reiche Begabung ist ihm nach der einen wie nach der andern Seite hin treu geblieben, ohne jedoch in neue Phasen getreten oder zur letzten künstlerischen Vollendung durchgedrungen zu sein. Wir finden denselben Rubinstein wieder, der uns 1857 verlassen, und das will gewiß nicht wenig sagen. Rubin-

stein ward als Künstler sehr früh selbstständig; sein kräftiges eigenthümliches Talent hatte sich bald formirt und eine gewisse ansehnliche Höhe erreicht, von der es nicht weiter aufstieg und über die es im Großen und Ganzen sich auch schwerlich mehr erheben wird. Seine Individualität ist noch lange nicht erschöpft, aber, wie uns dünkt, fertig und abgeschlossen. Am gewinnendsten erschien der Componist Rubinstein in dem Clavier-Concerte (D-moll, op. 70), mit welchem er sich Sonntags hier einführte. Es ist die gelungenste größere Composition, die wir von Rubinstein kennen. Obwol nicht ganz frei von Anklängen an Beethoven, Mendelssohn und namentlich Schumann, ist das Concert doch von überwiegend origineller, kräftiger Erfindung, meisterhaft gebaut und instrumentirt, reich an geistvollen Einzelnheiten. Durch den ersten Satz (er ist uns der liebste) geht ein starker Zug von Pathos und männlicher Energie; sehr wirksam hebt sich davon das F-dur-Adagio mit seinem nicht sowol tiefen als anmuthig-sentimentalen breiten Gesang ab. Der letzte Satz, ein trotzig wildes Allegro molto, ist als Ganzes weniger abgerundet, hingegen am reichsten an überraschenden, wirksamen Einfällen. Den Clavierpart hat Rubinstein mit Bravour reich bedacht, jedoch nicht in ungebührlichem Mißverhältniß gegen das Orchester. Das D-moll-Concert hat mehr inneren Zusammenhang und Einheit des Styl's, als ähnliche mehrsätzige Compositionen Rubinstein's, und hält Anfang, Mitte und Ende ziemlich auf gleicher Höhe der schöpferischen Kraft. Was den meisten größeren Werken Rubinstein's so empfindlich zu schaden pflegte, ist ihre Ungleichheit in sich selbst. In der Regel war der günstige Eindruck des ersten Satzes im Verlaufe des letzten so gut wie vertilgt. Wir erinnern beispielsweise an die „Ocean-Symphonie oder das Clavier-Quartett in C-dur (op. 66), das vor zwei Jahren Herr Dachs und jetzt der Componist selbst vortrug. Das Quartett, eine der neuesten Arbeiten Rubinstein's bricht mit einem prächtigen Thema wie ein heller Morgen an. Der erste Satz, welcher auf diesem Hauptthema allerdings einen ungleich stolzeren Bau führen konnte, bildet gleichwol einen sehr stattlichen, vielverheißenden Anfang. Es folgt ein leichtgeschürztes, balletmäßiges Scherzo, das nicht mehr recht zu dem Früheren stimmt, aber doch pikant und effectvoll heißen muß. Der folgende Satz, ein wüstenartig langgestrecktes sonnen- und blüthenloses Adagio, befremdet und verstimmt den Hörer, welcher schließlich von dem rohen, bizarren Finale mit einem peinlichen Eindruck scheidet. Es freut uns, von dem Clavier-Concert ein Gleiches nicht sagen zu müssen. In letzterem, wie überhaupt in Rubinstein's besseren Inspirationen herrscht eine gewisse sinnliche Naturkraft und Frische, eine energische Wirksamkeit nach Außen, die in der nachbeethoven'schen Musik selten zu werden beginnt. Ohne Zweifel ist Rubinstein in diesem Punkte seinem russischen Vaterlande verpflichtet. Wir kennen und anerkennen in der Kunstgeschichte allerdings nur zwei große Völkerraçen: die germanische und die romanische. Was von anderen Nationen sich in der Tonkunst bemerkbar machte, schloß sich diesen beiden an (wie Rubinstein der deutschen Musik), oder blieb

als eine Art Naturproduct an der Scholle des Volksliedes haften. Der Zukunft wollen wir nicht vorgreifen. Ganz abgesehen von den speciell musikalischen Naturanlagen der Slaven, steckt in ihnen ein Kapital von unverbrauchter Lebenskraft und derber, noch nicht zu Tod cultivirter Sinnlichkeit. Etwas von dieser Vollkraft und diesem Volltrotz der slavischen Natur wogt in Rubinstein's Blut und kommt in seiner Composition wie in seinem Spiel zu Tage. Man weiß, daß der deutsche Geist allen überlegen ist, wo er sich den Tiefen des Lebens zuwendet; dasselbe an der Oberfläche schön und wirksam zu gestalten, bleibt ihm desto häufiger versagt. Rubinstein, den besten unserer musikalischen Zeitgenossen (Brahms, Joachim, Rob. Franz, Kirchner) an Tiefe des Gedankens und Gefühles nicht ebenbürtig, steht doch von Haus aus durch jene sinnliche Kraft und Wirksamkeit nach Außen wieder im Vortheil. Diese Eigenschaft hat uns längst zu der Ueberzeugung geleitet, daß die dramatische Composition, die Musik auf dem Theater, das günstigste Feld für Rubinstein abgeben müßte. Er ist zwar auch auf diesem Felde bei glänzenden Anläufen stehen geblieben, ohne einen bleibenden Erfolg, aber diese Anläufe reichen hin, unsere Ueberzeugung unerschütterlich zu befestigen. Die ersten Acte der „Kinder der Haide" (der letzte führt wieder selbst den Todesstreich) enthalten Scenen von ungemeiner Energie und Farbenpracht, und wir wüßten gegenwärtig keinen deutschen Componisten, der im Stande wäre, etwas Aehnliches für die Oper zu schreiben, wie der erste Act von Rubinstein's „Feramors".

Außer seinem Concert und Clavier-Quartett spielte Rubinstein noch eine Anzahl kleinerer Stücke eigener Composition. Unsere vor zehn Jahren gemachte Wahrnehmung, daß Rubinstein in kleinen Formen leicht dem Flachen, Unbedeutenden, ja Trivialen verfällt, haben diese neuen Concert-Nummern nur bestätigt. „Nocturne", „Scherzo", „Barcarole" sind äußerlich und gemüthlos; die „Contredanse", anfangs brillant angelegt, nähert sich gegen das Ende dem Niveau der Gartenmusik und geräth in ein von allen Grazien verlassenes Toben. Die C-dur-Etude, ein aus kühnsten Sprüngen und Arpeggien geflochtenes Bravourstück, erfüllt ihren Zweck als blendende Kraftprobe, die Schönheit hat nichts damit zu thun. Als Clavierspieler war Rubinstein bereits vor zehn und zwanzig Jahren mit Recht berühmt und bewundert. Ueber seine erstaunliche Virtuosität bleibt kaum etwas Neues zu sagen übrig. Er hat die ganze saftige Fülle seines unvergleichlichen Anschlags beibehalten, die Titanenkraft im Forte neben der Zartheit eines bis an die Grenze des Hörbaren streifenden Pianissimo. Ja in der Ausführung von Terzen- und Sextenscalen (D-moll-Concert) und in den gewagtesten Sprüngen (C-dur-Etude) entwickelte er jüngst eine Meisterschaft, die unsere Erinnerung und Erwartung noch übertraf. In der „Etude" und „Contredanse" producirt er ein solches Wogen von Tönen, solchen Umfang durchbrausend, daß den Zuhörer ein wahrer Schwindel des Gehörs erfaßt und das Auge nachhelfen muß, das Unerklärliche zu fassen. Bei alledem bleibt die

Haltung Rubinstein's — worauf wir einigen Werth legen — immer ruhig, unaffectirt und männlich. Fremde Compositionen gibt Rubinstein sehr verschieden, wie er denn auch als reproducirender Künstler ungleich und dem Einfluß der Laune unterworfen ist: in seinem ersten Concert spielte er weit schöner als im zweiten, in der ersten Abtheilung des „Gesellschafts-Concerts" viel besser als in der folgenden. Am schönsten spielt Rubinstein unseres Erachtens die klare, zu keinen Uebertreibungen verleitende Musik Mendelssohn's und Mozart's. Sein Vortrag des Mozart'schen D-moll-Concerts (das er mit zwei effectvollen, wenngleich etwas selbstständig hervortretenden Cadenzen versah) war meisterhaft. Daß Rubinstein die schwierigsten Aufgaben von Beethoven, Schumann und Chopin technisch vollendet löst, bedarf keiner Versicherung, doch läßt er in Auffassung und Ausführung das virtuose Element mitunter zu stark vorwalten. Wir hatten gehofft, die Jahre würden diesen Hauch auf dem reinen Spiegel der Kunst tilgen. Leider fanden wir auch jetzt noch den Hauptaccent auf die Bravour gelegt; bei aller äußerer Lebendigkeit war Rubinstein's Vortrag der Beethoven'schen C-moll-Sonate (op. 111) und der „Symphonischen Etuden" von Schumann innerlich kühl, ja, was noch schlimmer für einen Poeten, nüchtern. In den „Etuden" von Schumann entfaltete Rubinstein eine außerordentliche Bravour, aber uns störte das Selbstsüchtige dieser Bravour, das Uebertreiben des Tempo's und des Kraftaufwandes, der Mangel an fein nachfühlender Empfindung, an Liebe zum Gegenstand. Clara Schumann und Brahms (Erstere an Kraft, Letzterer an Schliff der Technik hinter Rubinstein zurückstehend) haben mit den „Symphonischen Etuden" eine unvergleichlich tiefere Wirkung erzielt, weil sie verwandten Geistes sich in die Composition hineingelebt hatten und nur den Tondichter selbst sprechen ließen. Das prachtvolle Finale kam durch die Ueberstürzung des Tempo's nicht nur völlig um den ihm so eigenthümlichen Festglanz, es wurde beinahe zum unentwirrbaren Getöse. Gleichfalls zu schnell spielte Rubinstein die Chopin'sche As-dur-Polonaise; die schlanke, ritterliche Haltung, dieser Haupt-Charakterzug der Polonaise, war mit den vier ersten Tacten unrettbar dahin. Wir hatten die Bravour Rubinstein's auf Kosten der Poesie Chopin's. Liszt's „Don-Juan"-Phantasie, ein Virtuosenstück, aber ein geistreiches, hofften wir von Rubinstein vollendet zu hören. Er begann es sehr schön, gerieth aber bereits bei den Variationen (La ci darem la mano) in eine fliegende Hast und endigte mit einem solchen Auf- und Niederrasen über die Tasten, daß das Reinspielen aufhören mußte, geschweige denn das Schönspielen. In dieser Production war die Bravour so empfindlich mit Rohheit versetzt, daß selbst das große Publicum stutzte und am Schlusse deutliche Zischlaute sich in den Applaus einschlichen. Bei reinen Virtuosenstücken mag ein Zuviel an Bravour immerhin noch am leichtesten hinzunehmen sein. Wenn sich aber diese virtuose Ueberkraft auch in den edelsten Tondichtungen Beethoven's, Schumann's, Chopin's nicht zu verleugnen weiß; wenn wir so beneidenswerthe Kräfte für so bedenkliche

Wirkungen aufgeboten sehen; wenn wir fühlen, wie gerade Rubinstein das Alles so viel besser und schöner geben könnte, als er es gibt, dann mischt sich ein Gefühl der Trauer in unsere Bewunderung und wir möchten mit Corneille ausrufen: „O ciel, que de vertus vous me faites haïr!"

Joachim und Brahms.

Die Concertsaison fliegt mit vollen Segeln und kostbarer Ladung. Unmittelbar nach Rubinstein hat sie uns Joachim und Brahms gebracht. Joseph Joachim, dem selbst der Neid den allerersten Platz unter den Violinspielern nicht bestreitet, ist für uns die Verkörperung der außerordentlichsten und zugleich künstlerisch verklärtesten Virtuosität. Technisch kommt er der absoluten Vollkommenheit so nahe, daß unser Auge diese letzte, unmerkliche Distanz nicht mehr wahrnimmt. Dabei tritt der Adel künstlerischer Weihe und Ueberzeugung bei Joachim mit solcher Macht auf, daß man erst hinterher an die Würdigung seiner großartigen Technik denkt. Wie süß und mühelos genießt sich das Vollkommene, wie schwer beschreibt es sich! Der entzückendste Ton, der süßeste und stolzeste zugleich, der je einer Geige entströmte; eine wunderbare und doch niemals wundersüchtige Technik; ein Vortrag voll Adel, Geist und Empfindung — das wären ungefähr die Grundzüge dieser musikalischen Erscheinung. Charakteristisch für Joachim scheint mir vor Allem der ausgeprägte Zug von ruhiger Größe, der jede seiner Productionen durchzieht, die Strenge und Reinheit des Styls, welche die üppigen Reize der Virtuosität eher zu verschleiern als vorzudrängen trachtet. Es ist nicht möglich, Größeres einfacher hervorzubringen. In seinem ersten Concert (im Musikvereinssaal) spielte Joachim zwei Soli, die zu den höchsten Aufgaben der Violin-Virtuosität gehören, die „Teufelssonate" von Tartini und Sebastian Bach's E-moll-Suite. Das erstere Stück glänzte zunächst durch die Meisterschaft des Trillers, der Sprünge und des Staccato; das letztere durch eine bisher unerreichte Reinheit und Gebundenheit des mehrstimmigen Spieles. Ich bekenne gern meine geringe Neigung für längere Violin-Soli, ohne alle Begleitung, welche das Ohr nach einem stützenden und füllenden Grundbaß schmachten lassen. Die Geige ist einmal ihrer Natur nach kein polyphones Instrument, und so reizend sich in einem größeren Violin-Concert einzelne Terzen- und Sextengänge herausheben (wie in dem zweiten Thema von Joachim's „Ungarischem Concert", in Spohr's Gesangsscene u. s. w.), so unbefriedigend wirkt ein anhaltend mehrstimmiges Violinspiel, das in drei- oder vierstimmigen Accorden sich mit Arpeggiren behelfen muß. Wenn unter Joachims Bogen derlei Soli ihre gewöhnliche ängstliche und gezwungene Physiognomie verlieren, so danken wir dies eben der ganz unvergleichlichen Ausbildung seines polyphonen Spieles. Joachim gab dies erste Concert gemeinschaftlich mit

Brahms, der mit ihm die Beethoven'sche A-dur-Sonate und Schubert's lieblich blühende „Phantasie in C-dur“ ausführte. Kein Dritter stand neben oder zwischen den beiden, durch künstlerische Verwandtschaft wie durch langjährige, innigste Freundschaft verbundenen Künstlern, welche Deutschland mit Freude zu seinen besten Söhnen zählt. Leider präsentirte sich Brahms an diesem Abend nicht als Componist und schien als Spieler weniger gut disponirt. Das eigenthümlich Beschauliche und Zurückhaltende, das Nicht-an-die-Oberfläche-wollen seines Spieles machte sich stärker bemerkbar. Die Furcht vor dem „Virtuosenhaften“ scheint sich oft wie ein Schleier dämpfend zwischen seine Finger und die Tasten zu legen. Wir kennen Brahm's Technik als eine enorme, aber es fehlte ihr an diesem Abend mehr als sonst der letzte Schliff und Glanz, sowie der volle, singende Anschlag, der den ganzen Ton gleichsam mit der Wurzel aus dem Instrumente zieht. In diesem Punkte ist Rubinstein mustergiltig und Brahms entschieden überlegen. Seine eigenthümlichen hohen Vorzüge entfaltete Brahms dafür in dem Vortrag der Schumann'schen Fis-moll-Sonate (op. 11), die, unseres Wissens, noch nirgends öffentlich gespielt wurde. Kaum dürfte ein zweiter Künstler sie mit so tiefem und feinem Verständniß interpretiren wie Brahms. Diese Dichtung voll jugendlicher Gluth und Genialität, dabei auch von schwärmerischer Excentricität und Ungebundenheit gehört zu den merkwürdigsten Denkmälern aus Schumann's „Sturm und Drang“. Von dämonischer Anziehungskraft für jeden damit näher Vertrauten wirkt die Fis-moll-Sonate auf den unvorbereiteten Hörer allerdings etwas unsicher und befremdend.

Den großen Redoutensaal mit einem Violin-Concert zu füllen, gehört heutzutage unstreitig zu den größten Virtuosenstücken. Joachim hat dasselbe Sonntag Mittag ausgeführt, es war kein Sitz leer geblieben. Er begann mit einem Violin-Concert von Viotti (A-moll Nr. 22), das in etwas veralteter Hülle einen tüchtigen musikalischen Kern und namentlich im Schlußsatz viel Geist und Leben geltend macht. Johann Baptist Viotti (geboren 1753 im Piemontesischen) hat durch sein grandioses Spiel, wie durch seine epochemachenden Compositionen einen außerordentlichen Einfluß auf die Entwicklung des Violinspiels geübt. Es bot ein besonderes Interesse, eines seiner Concerte gerade von Joachim vorgetragen zu hören, dessen Styl in gerader Descendenz von Viotti abstammt. Ist doch Joachim's Meister, der treffliche Josef Böhm, ein Schüler Rode's, der seinerzeit, von Viotti gebildet, der vornehmste Apostel dieser Schule wurde. Viele der charakteristischen Vorzüge Viottis, die Größe und Noblesse des Vortrags, die kühne Technik bei Vermeidung aller kleinlichen Effecte, finden wir in Joachim auf modernerer Stufe wieder. Joachim's seelenvoller Vortrag eines Spohr'schen Adagios (aus dessen neuntem Concert) machte auf die Zuhörer den tiefsten Eindruck. Schöner und überzeugender als Joachim kann man nicht zeigen, daß wahre und tiefe Empfindung nicht des Affectirens und Kokettirens bedarf. Es verstieß leider gegen die musikalische

Oekonomie, unmittelbar auf Spohr's Adagio einen zweiten langsamen Satz (einen kürzeren und minder bedeutenden obendrein) folgen zu lassen: das „Abendlied" aus Schumann's vierhändigen Clavierstücken, op. 85. Dieses gemüthvolle Lied ohne Worte, von Joachim sehr stimmungsvoll instrumentirt und seelenvoll vorgetragen, hätte in einer anderen Zusammenstellung weit mehr Wirkung erzielt. Den Beschluß machte Joachim's „Concert in ungarischer Weise" das wir im Jahre 1861 vom Componisten und später von Laub gehört haben. Das Publicum scheint sich bei jeder Wiederholung mehr mit dieser bedeutenden und glänzenden Composition zu befreunden. Der erste Satz ist von wahrhaft Beethoven'schem Wuchs. Was Joachim's zweites (noch ungedrucktes) Violin-Concert in G-dur betrifft, so wäre es vorschnell, über dies ernste und reich ausgestattete Werk nach dem ersten Hören zu urtheilen; sicher sind wir aber des Total-Eindruckes, daß es an Erfindungskraft und Schwung das „Ungarische Concert" des Componisten nicht erreicht. In Joachim's Schaffen ist die Reflexion von Haus aus stark vorwaltend, seine schöpferische Ader fließt weder rasch noch reich, seine Erfindung ist ernst, vornehm, aber von geringer Sinnlichkeit und elementarer Kraft. In seinem „Ungarischen Concert", dessen ersten Satz wir sehr hoch stellen, scheint er den Gipfel seiner Begabung erreicht zu haben. In dem G-dur-Concert steuert er mit noch strengerem Bewußtsein zu noch höheren künstlerischen Intentionen, aber das Schiff läuft nur mit halbgespannten Segeln aus. Joachim's reformatorische Absicht: die frühere, mehr oder minder strenge Scheidung der Solo-Violine vom Orchester aufzuheben und beide zu Einer symphonischen Einheit zu verschmelzen, liegt klar vor Augen. Das Crasseste der älteren Concert-Schablone, deren Orchester entweder nur unterthänigst begleitete oder in lärmendem „Tutti" das Signal zum Applaus gab, haben schon Beethoven, Mendelssohn und Joachim selbst (in seinem ersten Concerte) beseitigt. Diesmal geht Joachim so weit, daß im ersten Satz die Solo-Violine nicht einmal selbstständig einsetzt und schließt, sondern sich gleichsam unterwegs dem Gesang des Orchesters anschließt, ihn mit reichen Gängen umspielt und unmerklich wieder versiegt. Selbst die Cadenz (wenn der Name hier noch zutrifft) wird discret vom Orchester begleitet. Das ganze Werk ist echt musikalisch gedacht und voll geistreicher Details; in der Verwendung der hohen und höchsten Lagen sowie der Doppelgriffe (sogar die Melodie erscheint gerne in Octaven) dünkt uns jedoch zu viel des Guten gethan. Am interessantesten wirkt durch die Neuheit der Form (nicht der Gedanken) der erste Satz, am wohlthuendsten das stimmungsvolle, edle Andante in C-moll. Der äußerlich brillanteste Satz, das Finale, dünkt uns in seinem decimenspringenden Thema etwas banal; auch die Durchführung hat mehr Geschwindigkeit als wirkliches pulsirendes Leben. Die Aufnahme des Werkes konnte nicht glänzender sein, und wenn wir sie zur guten Hälfte dem Spieler vindiciren, so kommt Joachim dabei wenigstens nicht zu kurz.

(Zweites Concert.) Brahms, der diesmal ungleich prägnanter und wirksamer spielte, als im ersten Concerte, gab in der That sein Bestes mit dem Vortrage von drei prächtigen Clavierstücken Sebastian Bach's. Die elegische Anmuth des „Pastorale", der ernsthafte und doch so launige Geist der „Gigue" (dieser frappanten Weissagung auf Schumann), endlich die entfesselte Harmonienfluth der „Phantasie" wirkten jedes in seiner Weise hinreißend. Wenn Brahms in Tonstücken wie die „Phantasie" alle Register zieht und über einem unabsehbaren, dröhnenden Orgelpunkt eine Zauberwelt von Accorden mit „vollem Werk" erbrausen läßt, da ist er geradezu einzig. Auf diesem Felde hat er keinen Nachbar, geschweige denn einen Rivalen. Die „Balladen" von Brahms (op. 10) gehören einer Gährungs-Epoche an, die der Componist bereits hinter sich hat. So charaktervoll der Ausdruck, so geistreich die Clavierbehandlung ist, das Ganze führt doch noch zu viel trübe, ungelöste Elemente mit sich.

Joachim spielte mit Brahms das „Rondo brillant" in H-moll von Schubert, das nach einer sehr stattlichen Einleitung sich ziemlich ungleich fortsetzt und uns weniger befriedigt, als das jüngst gehörte C-dur-Duo. Ferner Beethoven's G-dur-Sonate op. 96. Diese Tondichtung, von allen Violin-Sonaten des Meisters gewiß die tiefste und eigenthümlichste, hat den Beethoven-Auslegern viel zu schaffen gemacht. Lenz, der daraus einen fabelhaften Staub aufwirbelt, legt den größten Nachdruck auf den „magyarischen Charakter" des Finale. „Der große Hierophant des Humors" habe diese Melodie wahrscheinlich auf dem Schlosse der Gräfin Erdödy in Ungarn gehört u. s. w. Es wundert uns, noch in keinem Winkel der labyrintischen Beethoven-Literatur die Bemerkung gefunden zu haben, daß dieses Thema identisch ist mit dem Liede des Jobsen: „Der Knieriem bleibt meiner Treu'" aus dem „Lustigen Schuster" von Adam Hiller. Wissentlich hat es Beethoven hier kaum verwendet, denn er ändert den zweiten Theil vollständig; aber unbewußt klang in ihm die Erinnerung an jene Operette nach, die in seiner Jugendzeit ein Lieblingsstück aller deutschen Bühnen war. Es sind den Ungarn bereits so viele Concessionen gemacht, daß wir den „Lustigen Schuster" unmöglich noch dazugeben können.

Wie herrlich spielte Joachim hierauf „Barcarole und Scherzo" von Spohr und das Abendlied von Schumann! Das war ein Singen, in dessen reiner, vollendeter Schönheit man schwelgen konnte. Die von leiser Wehmuth angehauchte, liebliche „Barcarole" von Spohr klang unter Joachim's Bogen zauberhaft. Das „Scherzo" desselben Meisters bewegte sich edler und natürlicher als bei anderen Virtuosen, die mit gewaltsamem Wohlwollen mehr Humor in das wunderliche Ding bringen möchten, als darin steckt und als der Componist überhaupt besaß. Kaum hatte ein zweiter deutscher Componist so wenig Anlage zu Scherz und Heiterkeit, wie Spohr. Seine Scherzos gleichen dem Hofnarren Rigoletto, der sich zu Possen zwingt, während ihm jämmerlich zu Muthe ist. Das von Joachim gespielte Scherzo hat etwas noch realistischer Schneidendes, Leib-

schneidendes. So quirlt die forcirte Lustigkeit auf dem Antlitze eines Unglücklichen, in dessen Eingeweide der Teufel gerade eine Tartini'sche Sonate unterm Steg spielt. Nächst der „Barcarole" war es das Schumann'sche Abendlied (Joachim mußte es wiederholen), was den tiefsten Eindruck hervorbrachte. Es waren die schönsten Vorträge Joachim's, obwohl die darauf folgenden „Capricen" von Paganini hundertmal schwerer sind. Paganini hat uns auf dem Programm Joachim's ein wenig überrascht, da Letzterer diesen Schöpfer und Schutzheiligen des excentrischen Virtuosenthums sonst nicht öffentlich vorzuführen pflegt. Wem nicht die persönliche Erinnerung an Paganini's Spiel einen verklärenden Schimmer für dessen Compositionen mitgibt, der kann darin nur das Extrem der absolut gewordenen Bravour erblicken. Das Bedenkliche dieser und anderer Paganini-Stücke liegt darin, daß sie selbst von größten Meistern nur beiläufig bewältigt, aber nimmermehr ganz rein, geschweige denn wahrhaft schön vorgetragen werden können. Zu viel ist darin gegen den Charakter des Instrumentes gesündigt, als daß es nicht unter dem Bogen seines Bändigers winseln und kreischen müßte. Die Bewunderung für den Virtuosen und das physische Unbehagen über die schrillen Töne streiten im Hörer, so daß dieser manchmal mit den zum Klatschen erhobenen Händen unwillkürlich nach den Ohren fährt. Seine immense Technik bewährte Joachim am glänzendsten in der Pizzicato-Variation und in jener der Terzen- und Septenscalen, die Niemand ihm nachspielt. Die Hetzjagd mit den drei- und vierstimmigen Accorden gegen den Schluß gehört zwar ohne Frage in den Bereich des Wunderbaren, aber vom Wunder verlangen wir, daß es unfehlbar sei.

Das Patti-Concert im Carltheater.

Nicht ohne Erstaunen gewahrten gestern (am 11. September) die Bewohner Wiens eine verfrühte Kette musikalischer Zugvögel, welche sich an einem der wärmsten Septembertage plötzlich in Ascher's Musentempel niederließ, um am folgenden Morgen mit Windeseile wieder fortzuziehen. Diese Wander- und Wundervögel erscheinen dicht geschaart um einen Anführer von unscheinbarem Gefieder und großer Weisheit, den sie Ullman rufen; sie selbst nennen sich Carlotta Patti, Lefort, Auer, Popper und Willmers.

Carlotta Patti, die schmetternde Lerche der Gesellschaft, ist hier aus einer langen Reihe von Concerten wohlbekannt. Sie hat sich unverändert beibehalten, was dem Publicum sichtlich lieb war — weniger uns Recensenten, die wir Neues über die vielbesprochene Sängerin kaum vorzutragen wüßten. Wie vor zwei Jahren, so erregte auch diesmal das kleine Silberglöckchen ihrer in schwindelnder Höhe so reinen und sicheren Stimme Bewunderung; wie damals glitzerten ihre Triller, Staccatos und Passagen; wie damals, so spricht auch jetzt ihr Gesang zum Ohr, nicht zum Herzen — recht eigentlich ein glänzend heiteres Spielwerk der Kunst.

Von den mitwirkenden Künstlern gebührt den Pianisten Herrn Willmers aus dem Titel der Ancienuetät die Nennung an erster Stelle. Als er vor etwa 25 Jahren zuerst in Oesterreich erschienen war, umgab ein gewisser exotischer Schimmer das blond umwallte Haupt des jungen Dänen, der mit seiner Transscription: „Flieg', Vogel, flieg'!" und anderen Süßigkeiten viel Glück machte. Bei aller Anerkennung seiner eleganten Technik, insbesondere seines berühmten Trillers, haben wir Willmer's Spiel damals schon nur in den mäßigsten Gaben vertragen können. Es lag eine ungemeine Leere und Mattseligkeit in diesem Spiel, wie in den einander auf's Haar ähnlichen Compositionen. Wie dürftig der musikalische Gehalt dieser Productionen war, erkannte man deutlich, als Willmers nach einigen Jahren wieder und wieder kam, in stets gleicher Weise trillerte und den „Vogel" zum Fliegen einlud. Als der Componist sich eines Morgens vergeblich nach einem Hahn umschaute, der noch nach diesem „Vogel" krähe, warf er sich auf größere, ernstere Compositionen, ohne damit mehr zu reussiren, als sein gleichmäßig vorangegangener College Evers. Es war jedenfalls wohlgethan, wieder zu den eleganten kleineren Salonformen zurückzukehren, in welchen sich Willmers freier und gewandter bewegt. Offen gestanden, hätten wir aber seine alten Trillerstückchen noch immer lieber gehört, als die neue „Steierische Phantasie" und „Ungarische Episode" (eine Art „Flieg', Csardas, flieg'!"), womit Herr Willmers sich in dem Patti-Concerte producirte. Wen interessiren noch derlei mit Passagen plump überladene, durch und durch veraltete Transscriptionen ohne Geist und ohne Ende? Herrn Willmers' Technik hat übrigens nichts von ihrer ehemaligen Geläufigkeit eingebüßt, und so nahm denn das Publicum den alten Bekannten mit großer Freundlichkeit auf. Was wir schon wiederholt erlebt, daß ein hier erbleichender Stern in einem anderen Welttheile mit neuem Glanze aufgeht, dürfte sich demnächst auch an Willmers vollziehen. Er hat eine sehr schmeichelhafte Einladung erhalten, als erster Professor des Clavierspiels am Conservatorium in New-York einzutreten gegen einen Jahresgehalt von 3600 Dollars und vollständige Reisevergütung. Es gibt also noch Conservatorien — sehr weit von hier — wo man gute Clavierlehrer auch gut bezahlt.

Ein zweiter von Herrn Ullman hier vorgeführter Künstler, der Sänger Jules Lefort aus Paris, bietet uns wenig Stoff zum Erzählen. Er gehört zu jenen stimmlosen Baritonisten, deren vollständig und geschmackvoll accentuirter Gesang — eine Art verschämtes Declamiren — in französischen Salons beliebt ist. Seine Stimme entbehrt zu sehr der Fülle und des Wohlklangs, um in größeren Räumen zu wirken; sein Vortrag, dem eine geschickte Verwendung des Falsets und eine deutliche Aussprache zu statten kommt, ist durchwegs anständig. Die Anständigkeit ist aber bekanntlich nichts Zündendes, am wenigsten in der Musik. Ueberdies war Gounod's gedehnte und kraftlose Melodie „Le Vallon" keine glückliche Wahl.

Von den gegenwärtig bei Ullman engagirten Künstlern sind die zwei jüngsten ohne Frage die bedeutendsten: Popper und Auer. Ersterer, uns bereits als einer der tüchtigsten Cellisten bekannt, hat seinem Rufe durch den virtuosen Vortrag eines (leider sehr gehaltlosen) Goltermann'schen Concertes neuerdings Ehre gemacht. Sein schöner, gesangvoller Ton konnte sich am besten in dem „Adagio" von Molique geltend machen, seine Geläufigkeit und Ausdauer in einer Etude eigener Composition, welche „Le papillon" betitelt und in ihrer ununterbrochenen Sechzehntel-Bewegung dem „Perpetuum mobile" von Paganini nachgebildet ist. Leopold Auer, Concertmeister in Düsseldorf, erfreut sich bereits seit mehreren Jahren der glänzendsten Erfolge in Deutschland und England. Deutsch-Ungar von Geburt, ist er ein Landsmann Joachim's und war zuletzt dessen Schüler. In dem Vortrage der bekannten „Ballade und Polonaise" von Vieuxtemps, eines Spohr'schen Andante und eines Capricio von Paganini entfaltete Auer ebenso solide als glänzende Eigenschaften: schönen, gesangreichen Ton und reine Intonation, bedeutende Bravour in allen Stricharten und Lagen, ruhigen, edlen Ausdruck im Adagio, Kühnheit, Kraft und Ausdauer im Allegro.

Der wahrhaft überraschende Erfolg von Ullmann's Concert, das der schönen Jahreszeit zum Trotz das Haus über und über füllte, hat die Geschicklichkeit dieses rastlosen Concert-Unternehmers neuerdings bewährt. Die Concerte, die er unmittelbar zuvor in Linz, Salzburg, Laibach, Graz und Preßburg gegeben, sollen 40,000 Gulden eingetragen haben; Brünn, Olmütz, Troppau, Krakau, Lemberg und Czernowitz, die nunmehr an die Reihe kommen, versprechen ähnliche Erfolge. Nur eine so geschickte Combination und Administration machen es möglich, mittleren und kleinen Städten, die sonst jahrelang keinen berühmten Virtuosen zu Gesicht bekommen, dieses Vergnügen reichlich und wohlfeil zu verschaffen und den Künstlern selbst im Laufe weniger Wochen beträchtliche, sichere Einnahmen zuzuwenden. Dies geht freilich nur die industrielle Seite der Kunst an, nicht die Kunst selbst; aber einmal zugestanden, daß das geschäftliche Interesse bei Virtuosen-Reisen mehr als je im Vordergrunde steht, muß man die Idee der Ullman'schen Associations-Concerte modern und praktisch finden. Ullman, dem ein rastloses Arbeiten, Speculiren und Organisiren Lebensbedingung ist, wird kaum dabei stehen bleiben. Im Café Helder in Paris, wo Ullman allabendlich mit Moriz Strakosch seine Domino-Partie hatte (sie spielten mit einem Eifer, als hätte Jeder seine Patti eingesetzt) habe ich in Gesellschaft Schulhoff's den unerschöpflichen Reise-Erzählungen Ullman's oft mit dem lebhaftesten Vergnügen gelauscht. „Ich wette," neckten wir ihn einmal, „Sie haben für den nächsten Winter schon einen ganz besonderen großen Plan." — „Einen Plan?" rief Ullman, die Hand akustisch an's Ohr legend; „zwanzig! hundert!" Und nun entwickelte er verschiedenartige Projecte, worunter der Plan, mit einer Auswahl der besten deutschen Schauspieler in Paris zu gastiren,

uns glücklich ausgedacht schien. Ullman hatte eben eine äußerst einträgliche Tournée durch Frankreich beendet, bereitete seine gegenwärtige Concertreise durch Oesterreich vor und stand gleichzeitig in lebhaften Unterhandlungen für eine große Tour nach Amerika. „Ich habe vorerst mit Alexander Dumas abgeschlossen; in Europa ziehen seine Causerien nicht mehr, aber in Amerika läßt sich etwas damit machen. Außer Dumas engagire ich die Déjazet." — „Die Déjazet?" fiel ich erschrocken in's Wort, „dies widerwärtige alte Weib, das mit erloschenem Blick und tausend Runzeln jugendliche Rollen spielt? Vielleicht noch vor zehn oder fünfzehn Jahren . . ." — „Nein, da hätte ich sie nicht brauchen können; jetzt ist sie siebzig Jahre alt (das muß immer auf dem Anschlagzettel stehen), achtzigjährig wäre sie mir für Amerika vielleicht noch lieber. Mein emsigstes Suchen geht aber nach einem ausgezeichneten, berühmten Clavierspieler, der noch nicht in Amerika bekannt ist. Wenn Sie mit mir für sechs Monate nach Amerika gehen," fuhr er, zu Schulhoff gewendet, fort, „will ich Ihnen die allerglänzendsten Bedingungen zugestehen." Und wirklich offerirte er eine Summe, mit der man Verwaltungsräthe verlocken könnte. Schulhoff glaubte mit Rücksicht auf seine Kränklichkeit ablehnen zu müssen; er könne nicht für seine Leistungsfähigkeit einstehen und würde oft vielleicht unmittelbar vor dem Concert absagen müssen. „Das thut nichts," beschwichtigte Ullman, „das wird Sie dem Publikum nur noch interessanter machen. Man wird Sie für einen noch größeren Künstler halten, wenn Sie manchmal außer Stande sind, zu spielen." Ich weiß nicht, ob Schulhoff diese ebenso scherzhaft vorgebrachten als ernst gemeinten Worte vielleicht noch beherzigen wird. Jedenfalls werden an seiner statt Dutzende von namhaften Virtuosen sich melden zum Eintritt in Ullman's wilde, verwegene Jagd.

1868.

Orchesterconcerte: „Lazarus“, Cantate von Franz Schubert.
H-moll-Messe von J. Seb. Bach.
Rheinberger's Symphonie „Wallenstein“.
Frl. Anna Mehlig und Frl. Ubrich im Philharmonischen Concert.
Beethoven's Erstes Clavierconcert.
Finale aus Cherubini's „Medea“.
Cellist Davidoff.

„Der Rose Pilgerfahrt“ von R. Schumann.

Festconcert und Jubiläum des Wiener Männergesang-Vereines.

Quartett-Productionen: Jean Becker und das „Florentiner-Quartett“.
Quartett von R. Volkmann.

Virtuosen: Helene Magnus. Anna Mehlig. Davidoff. Zarczynski.

Orchester-Concerte.

„Vom Eise befreit sind Strom und Bäche durch des Frühlings holden, belebenden Blick" — wem klingen sie nicht jetzt im Ohr, die Worte Faust's, aus welchen die ganze Freudigkeit der Osterstimmung quillt, wie Sonnenwärme und junges Grün? An sie darf nicht denken, wer Schubert's „Oster-Cantate" („Lazarus") hören geht. „Charfreitags-Cantate" wäre die treffendere Bezeichnung für ein geistliches Drama, das zur Hälfte am Sterbebett spielt, zur Hälfte am Begräbnißplatze. Der erste Theil ist eine fortgesetzte Auflösung des Lazarus, der sich freut, zu sterben. Der zweite bringt den Sadducäer Simon, der sich fürchtet, zu sterben. Die Bestattung Lazarus' schließt sich an. Den dritten Theil des Niemayer-schen Gedichtes, welcher mit der Erweckung des Lazarus triumphirend abschließt, hat Schubert, den bisherigen Nachforschungen zufolge, nicht componirt. Ein schwerer Verlust, denn Schubert's Musik, dem Leben befreundeter als dem Tode, hätte, ähnlich dem christlichen Mythus, welcher in der Auferstehung des todten Lazarus die Auferstehung Aller am jüngsten Tage vorbildete, in der Wiederbelebung dieses Einzelnen das Leben selbst und seine Herrlichkeit gefeiert. Das „Lazarus"-Fragment, im Jahre 1863 durch das Verdienst Herbeck's zum erstenmale zu Gehör gebracht, erlebte nun seine zweite Aufführung am Chardienstag in dem „Außerordentlichen Concert der Gesellschaft der Musikfreunde". Diese reicher ausgestattete und feiner ausgearbeitete Wiederholung ließ uns die hohen Schönheiten der Tondichtung noch viel tiefer fühlen. „Lazarus" besitzt die ganze Innigkeit der Empfindung, den melodischen Reichthum und die dramatische Lebendigkeit, deren Vereinigung den Genius Schubert's charakterisirt. Wie rührend und schönheitsverklärt schwebt die erste Arie der Maria empor, wie überirdisch klingt die Erzählung Jemina's von ihrer Auferweckung, wie leidenschaftlich-dramatisch die Arie des verzweifelnden Simon! Gesänge, wie diese, gehören zu dem Schönsten, was Schubert geschaffen hat. Es gehört die ganze innere Freudigkeit und Klarheit Schubert'scher Musik dazu, um den Verwesungsgeruch, der diese Dichtung durchzieht, fast alles Beklem-

mende zu nehmen. „Fast", denn gänzlich vermochte Schubert's Genius die unheilvolle Einförmigkeit des Textes nicht zu besiegen. Der Tondichter hätte zu seiner melodiösen Blüthenfülle auch noch Beethovens einschneidende Kraft und Bach's contrapunktische Meisterschaft besitzen müssen, um der thränenseligen Monotonie dieses Gegenstandes völlig Herr zu werden. Das ununterbrochene Festhalten derselben Stimmung, musikalisch potenzirt durch das stete Vorherrschen der langsamen Tempi im 4/4-Tact, die langen ariosen Recitative, das Fehlen der Baß- und Altstimme im ersten Theil u. dgl. wirkt am Ende unleugbar erschlaffend. Am empfindlichsten vermißt man das Gegengewicht polyphon gearbeiteter, ja auch nur rein figurirter Sätze und kräftiger Chöre. Der Chor ist nur am Schlusse jeder Abtheilung, beidemal als langsamer Klagegesang, verwendet. Diese Eigenheiten geben dem Ganzen einen fast liederspielartigen Charakter, der von dem strengeren Begriff des Oratorien-Styls (auch abgesehen von dem gänzlichen Abgang des epischen Elements) seitab steht. Zwischen ergreifend schönen Nummern dehnen sich im „Lazarus" bedeutende Strecken, die nicht freizusprechen sind von rhythmischer und harmonischer Monotonie, von weichlicher, hie und da auch an ältere Opern-Componisten erinnernder Empfindsamkeit. An jenen Wunderblüthen des musikalischen Todtenkranzes wird sich der Hörer jeder Zeit erquicken; er wird staunen, bis zu welchem Grade Schubert es vermocht habe, Leben in dies Sterben zu bringen. Aber der Total-Eindruck des ganzen Werkes wird niemals ein ungemischter, wahrhaft befreiender sein, so lange nicht eine kundige und vorurtheilsfreie Hand daran zu kürzen sich entschließt.

Was wir zu der schmerzerfüllten Schönheit des „Lazarus" noch hinzuwünschen mochten, das brachte am selben Abende im reichem Maße das „Kyrie" aus Bach's H-moll-Messe: mannhafte Energie in der Klage und jene Gewalt der Polyphonie, welche das musikalische Denken hinreichend beschäftigt, um die zersetzende Macht wehmüthigen Empfindens zu paralysiren. Am selben Tage des vorigen Jahres hatte Hofcapellmeister Herbeck die „Hohe Messe" von Bach mit Ausnahme des „Kyrie" und „Gloria" aufgeführt. Aeußere Hindernisse vereitelten diesmal die Aufführung des „Gloria", des einzigen Satzes, der uns somit zur vollständigen Bekanntschaft dieser großen Tonschöpfung noch fehlt. Aus diesem Grunde und wegen des imposanten Gegensatzes, welchen gerade der trompetenschmetternde Triumph des „Gloria" gegen das düstere „Kyrie" bildet, bedauern wir den Ausfall dieses (allerdings sehr ausgedehnten) Meßtheiles im letzten Concerte. „Kyrie" und „Gloria" der Bach'schen Messe gehören überdies auch noch historisch zusammen, indem diese beiden (im Jahre 1733 von Bach an Friedrich August II. von Sachsen selbstständig überschickten) Sätze den ursprünglichen Kern des ganzen Werkes bilden, dem der Autor erst später und allmälig die anderen Theile, mit Benützung älterer Cantaten, hinzufügte. Was Sebastian Bach, den eifrigen, strengen Protestanten, zur Composition der ganzen katholischen Messe veranlaßt haben mag, hat man sich oft gefragt. Die einfachste Erklärung dünkt

uns, daß Bach von der Größe und dem Reichthume des lateinischen Meßtextes, welcher in kurzen Sätzen die ganze kirchliche Gedanken- und Empfindungswelt umfaßt und dem Componisten eine der bedeutendsten und dankbarsten Aufgaben bietet, sich mächtig angezogen und aufgefordert fühlte. Es fehlt seiner Composition die katholische Färbung, der confessionelle Accent, ja die praktische Eignung für den Gottesdienst, allein an Tiefe und Fülle der religiösen Empfindung, an Größe des Gedankens und der Kunstvollendung steht sie mit der — unserer modernen Anschauung sympathischeren, aber kaum großartigeren — Festmesse von Beethoven zu oberst aller musikalischen Messen. Das „Kyrie", welches wir im letzten Concerte hörten, besteht aus drei Nummern: einem im größten Style fugirten Chor, dessen Thema zu den merkwürdigsten Erfindungen und dessen Durchführung zu den großartigsten Contrapunktirungen selbst bei Bach gehört. Es folgt das „Christe eleyson" als Duett für zwei Sopranstimmen, blos von zwei Instrumentalstimmen (erste und zweite Violine unisono und Grundbaß) begleitet, ein Tonstück, in welchem der Bach'sche Genius, wie so manchmal in Arien und Duetten, sich zur Bach'schen Manier, zum Formalismus verengt und deshalb eine tiefere Wirkung auf den Hörer nicht hervorbringt. Um so gewaltiger erbraust der folgende kürzere, streng fugirte Alla-breve-Chor „Kyrie eleyson", welcher diesen Meßtheil in erhabener Weise abschließt.

Wir hörten im Philharmonischen Concert als Novität ein „symphonisches Tongemälde „Wallenstein" betitelt, von Josef Rheinberger. Der Beifall, den diese Composition in München und Leipzig errang, bot hinreichenden Anlaß, sie auch dem Wiener Publicum vorzuführen. Auf dem Gebiete der symphonischen Musik wird überdies so wenig producirt, daß selbst das Halbgelungene Anspruch auf Beachtung und freundliche Ermunterung erheben darf. Es ist kaum wohlgethan, wenn die Kritik in solchem Falle durch allzu schneidige Strenge zugleich den Producenten abschreckt und die Concert-Institute, welche ohnehin meist die Tendenz zu classischer Versteinerung haben. Rheinberger ist ein ernst strebender, gebildeter Künstler und eine namentlich im Contrapunkt tüchtig geschulte Kraft. Gar Vieles in seiner „Wallenstein"-Symphonie berechtigt zu schönen Hoffnungen für seine weitere Laufbahn. In dieser Symphonie leidet sein Talent zunächst durch den unausbleiblichen Conflict zwischen den selbstständigen Formgesetzen reiner Instrumentalmusik und den Anforderungen der bestimmten poetischen Aufgabe. Der Musiker, der sich mit einem poetischen Programme einläßt, erfährt nur zu bald, daß es ihm mit der linken Hand ebensoviel entzieht, als es ihm mit der rechten gegeben. Der lockende Vortheil ist augenfällig: ein Stück von dem bunten, theatralischen Realismus des Rheinberger'schen „Scherzo" würde man in einer Symphonie schwerlich gelten lassen, in einem „Wallenstein-Gemälde" läßt man es nicht blos gelten, sondern zeichnet es vorzugsweise aus, weil der Titel „Wallenstein's Lager und Capuzinerpredigt" darüber steht und uns zu der lebhaften Musik fertige, bestimmte Bilder entgegenbringt. Dieser Satz ist der

gelungenste der Symphonie, er hat frische, prägnante Themen, lebhaften Zug und fügt durch die Einführung des alten Soldatenliedes „Wilhelm von Nassau“ zu der glücklichen Localfärbung auch noch eine historische. Minder günstig waren dem Componisten die drei anderen Sätze; hier stellt sich ihm der Nachtheil des poetischen Programmes entgegen. Sätze mit der Ueberschrift „Wallenstein“, „Thekla“, „Wallenstein's Tod bedingen eine gewisse musikalische Allgemeinheit, welche den Hörer bald zu verdrießen beginnt, wenn er darin nicht directe Anknüpfungspunkte an jene Schiller'schen Charaktere vorfindet. Der Componist müht sich abwechselnd, musikalisch unabhängig und dann wieder dramatisch illustrirend zu schreiben, und geräth dadurch in eine Unentschiedenheit und rhapsodische Unruhe, welche weder der „Symphonie“, noch dem „Wallenstein“ gedeihlich werden kann. So treten uns im Finale starke, musikalisch unerklärbare Gegensätze entgegen, eingeschobene Sätze von contrastirender Ton- und Tactart, Rhythmik und Instrumentirung. Was habe ich mir hier zu denken? fragt der Hörer unwillkürlich. Was bedeutet das? Da ihm Niemand antwortet, verliert er die Stimmung. Abgesehen von dem Verhältniß zum Programme, trifft die Symphonie zunächst der Vorwurf einer zu großen Länge aller Sätze. Ferner sind die Motive mehr mosaikartig zusammengesetzt, als organisch aus sich heraus entwickelt. Eine Reihe von Motiven löst sich ab, um zu verlöschen, ehe sich eines davon im Hörer festgesetzt hat; man vermißt den Eindruck des Nothwendigen Logischen. Dies und die musikalische Schwäche mancher Themen sind der Hauptmangel der „Wallenstein“-Symphonie. Es fehlt ihr an Vollendung des künstlerischen Baues, wenn auch keineswegs an glücklichen Einfällen, fein gearbeiteten und trefflich contrapunctirten Partien. Wie die Symphonie vorliegt, halten wir für eigentlich lebensfähig daran nur das Scherzo, daß sich auch isolirt als wirksame Concertnummer empfiehlt. Für lebensfähig und vielversprechend halten wir jedoch das Talent des Componisten, der auf richtigerem Wege auch zu schönerem Ziele gelangen wird.

Die „Philharmonische Gesellschaft“ führte uns in ihrem letzten diesjährigen Concerte zwei Gäste guten Namens vor: die Pianistin Fräulein Mehlig aus Stuttgart und die hannover'sche Kammersängerin Fräulein Ubrich. Fräulein Anna Mehlig spielte Chopin's F-moll-Concert (op. 21) mit so günstigem Erfolg, daß sie dreimal stürmisch gerufen wurde. In der That besitzt die junge Dame eine äußerst elegante, fein und sicher ausgebildete Technik, die namentlich in behenden Passagen, Trillern und Verzierungen an Sauberkeit nichts zu wünschen läßt. Ihr Anschlag ist zart und singend, wenn er auch selten den ganzen, vollen Ton aus dem Instrumente zieht oder durch stürmische Kraft imponirt. Wer das Chopin'sche Concert genauer kennt, wird Fräulein Mehlig's Leistung nur um so höher schätzen, denn die Composition bürdet dem Spieler eine Masse von Schwierigkeiten auf, welche der Hörer mitunter kaum bemerkt, geschweige denn auszeichnet. Nicht so rühmenswerth wie die brillante technische Durchführung

schien uns die geistige Auffassung und Interpretation des Stückes. Ein Concert, sei's auch ein Chopin'sches, will anders gespielt sein, als ein Notturno. Schon die Größe der Form und der Kunstmittel verlangt einen größeren, objectiveren Styl des Vortrages. Anstatt den losen Zusammenhang dieses lyrischen Monologes straffer zusammenzuziehen, lockerte ihn Fräulein Mehlig durch alles erdenkliche sentimentale und geputzte Detail. Es ging durch den ganzen Vortrag ein Dehnen und Schmachten, welches die spärlichen und der Nachhilfe bedürftigen kräftigen Stellen der Composition noch abschwächte. Das erste Allegro (vom Orchester in richtigem Tempo introducirt) nahm Fräulein Mehlig sofort zögernd und zerflossen auf; desgleichen ließ sie die energischen Anhaltspunkte, welche das Finale durch mazurka-artige Rhythmen bietet, völlig unbenützt. Fräulein Mehlig darf sich rühmen, daß sehr wenig Frauen ihr das Chopin'sche Concert nachspielen werden, aber ein Mann würde es anders spielen. Die Composition selbst, anregend durch zahlreiche feine Details, zündete an keiner Stelle. Interessant ist sie uns schon durch die Persönlichkeit des Autors, die freilich im ungleichen Kampfe mit großen, symphonischen Formen ihre beste Eigenthümlichkeit einbüßt. Chopin ist eine Aeolsharfe, welche, von einem Lüftchen berührt, die wunderbarsten Klänge aushaucht, aber niemals hat ein beständiger Wind sie angeweht. Diese zauberisch verklingenden Accorde, sie fügen sich zu keinem stolzen Bau; aus all den duftigen Nocturnen und Mazurkas erwächst keine Symphonie, keine Sonate. Das E-dur-Concert und die B-moll-Sonate, an Gehalt und formeller Geschlossenheit entschieden über dem F-moll-Concert stehend, verrathen dennoch schon deutlich die Schwäche des im Kleinen so mächtigen, im Großen aber hilflosen Troubadours. Interessant ist uns das F-moll-Concert ferner, indem es ganz vorzugsweise den starken Einfluß Chopin's auf Schumann verräth. Wie Chopin selbst, sein Ahnherr Field und seine Nachkommen Henselt, Stephen Heller und Kirchner, so schien auch Schumann anfangs sein originelles Talent in kleinen Formen ausgeben zu wollen. Aber er blieb nicht wie Jene in dem engen Zauberkreise gebannt; ein kräftiger Durchbruch, und Schumann war mit seinen Symphonien, seinen Quartetten aus der Reihe der großen Talente in jene der großen Meister aufgestiegen. Auf alle Fälle müssen wir Fräulein Mehlig für die Wahl des äußerst selten gehörten Chopin'schen Concertes dankbar sein. Wir hätten auch die beiden oft wiederholten Beethoven'schen Werke („Eroica" und „Fest-Ouverture") nicht ungern durch minder bekannte Tondichtung enersetzt gesehen. Nachdem in den Gesellschafts-Concerten und den Hellmesberger'schen Quartetten Novitäten von Jahr zu Jahr seltener auftauchen, wäre es umsomehr an den „Philharmonikern", diesem Mangel abzuhelfen. Dürfen wir heute als Fürsprecher für unseren oft ausgesprochenen und oft als „unclassisch" verketzerten Wunsch einen der strengsten Hüter der musikalischen Classicität vorführen? Es ist der treffliche Moriz Hauptmann in Leipzig, der kurz vor seinem Tode Nachstehendes über die Gewandhaus-Concerte schrieb:

„Eroica, Meeresstille und glückliche Fahrt, Es-dur-Concert von Beethoven — Alles vortreffliche Sachen, gut ausgeführt — aber gar zu eingewöhnt, man weiß jede Note, jedes Nötchen, jeden Effect voraus. Ich möchte manchmal zuerst etwas Anderes, etwas noch nicht Gekanntes, sei es Vergangenheit oder Gegenwart, nicht um dem Gekannten und Geliebten den Rücken zu wenden, nur um es in einer Umgebung zu sehen. Auch nicht immer höchste Spitzen, ohne Thäler und Hügel. Auch für's Publicum wär's gut, daß es nicht immer nur Bekanntes hier hörte; die Leute verstecken sich in einer dumpfen Bewunderung ohne alles Urtheil, etwas Anderes wird ihnen unbequem, weil sie nicht wissen, was sie dazu sagen sollen. Wir brauchen nicht jeden Winter alle Neune von Beethoven zu hören, es ist in Wahrheit zu viel des Guten. Wo nur Bestes gegeben wird, gibt's kein Bestes mehr; es darf nicht alle Tage Sonntag sein.“ — Das letzte „Philharmonische Concert“ wurde übrigens so lebhaft ausgezeichnet, wie seine sieben Vorgänger, und hat die warmen, festgegründeten Sympathien des Publicums für Herrn Dessoff und sein treffliches Orchester neuerdings in zweifelloses Licht gestellt. — Minder glücklich als ihre Collegin am Clavier war das zweite Mädchen aus der Fremde, Fräulein Ubrich, mit dem nicht unromantischen Vornamen Asminde. Fräulein Ubrich hat eine weiche, namentlich in der Mittellage klangvolle Stimme, die sich aber monoton, phlegmatisch, auch um einiges Distoniren unbekümmert, fortbewegt. Von Coloratur — nach ihrem Rollenfache zu schließen, Fräulein Ubrich's Hauptstärke — bekamen wir blos einen hübschen, gleichen Triller zu hören. Als Liedersängerin verrieth Fräulein Ubrich einen auffallenden Mangel an Wärme und poetischer Individualisirung. Welch bequeme Wohlbeleibtheit des Vortrages, die sich mitten im Liede auf irgend eine Note niedersetzt, um da beliebig auszuruhen! In allen Vorträgen Fräulein Ubrich's herrschte Kälte, ja schlimmer als dies: Schläfrigkeit. Und Schubert, Mendelssohn, Schumann — das sind doch, sollte man glauben, musikalische Wecker von ziemlicher Kraft. Eine Arie des gekrönten Schäfers Aminta aus Mozart's Festoper: „Il re pastore“ eignete sich jedenfalls viel besser für die friedliche Politik der hannover'schen Sängerin. Der neunzehnjährige Mozart componirte dieses Festspiel bekanntlich für ein Hoffest in Salzburg (1775), also zu einer Zeit und unter Verhältnissen, welche das Geleistete relativ bedeutend erscheinen lassen. An und für sich kann uns aber diese Mischung von physiognomieloser Idealität und veraltetem Schmuckwerk unmöglich erwärmen, weder in der Partitur noch in dem Vortrage Fräulein Ubrich's. Von A. W. Schlegel haben wir längst den Begriff der „gefrorenen Musik“, nun kennen wir aus eigener Wahrnehmung auch den gesungenen Schnee.

Die letzte Production der „Gesellschaft der Musikfreunde“ begann mit Beethoven's Erstem Clavier-Concert in C-dur (op. 15), das man nach vielen Jahren mit Recht wieder einmal in Erinnerung brachte. Freilich erscheint hier Beethoven noch in sehr homöopathischer Verdünnung, und das Concert selbst

steht so weit von den späteren ab, wie die Erste Symphonie von ihren acht Nachfolgerinnen. Aber dies Concert und diese Symphonie, sie waren doch eben die „ersten" einer unsterblichen Reihe und bilden schon aus diesem Grunde ein Kunstvermächtniß, das keine musikalische Stadt der Vergessenheit überliefern darf, am wenigsten die Hauptstadt Oesterreichs, in welcher und für welche der junge Beethoven dies Concert gleichsam als seine musikalische Promotions-Musik geschrieben hat. Er spielte es am 29. März 1795 in der Akademie der „Wiener Tonkünstler-Societät"; die erste bekannte Aufführung eines Beethoven'schen Concertes. In dem süßen, seelenvollen und doch nicht weichlichen Adagio klingt unverkennbar schon Ton und Stimmung mancher späteren Beethoven'schen Adagios an. Der erste und letzte Satz berühren uns heute, 73 Jahre nach jener ersten Aufführung, freilich nur schwach und mehr im einzelnen, von uns durch historische Reflexion (bewußt oder unbewußt) verwertheten Zügen, als in ihrem Total-Eindrucke. Man kennt die Zartheit und Noblesse, mit welcher Herr Epstein Mozart'sche Compositionen spielt, und dies Beethoven'sche Concert ist beinahe eine.

Das zweite Finale aus Cherubini's „Medea" ist eine stolz aufgebaute, charaktervolle Composition. Das Scenische, das dieses Finale auf der Bühne mit großem und bedeutsamen Prunke umgibt, schien indessen dem Auditorium doch mehr, als man vermuthete, abzugehen, so daß die Nummer nicht ganz die gehoffte Wirkung machte. Indem Herr Herbeck überdies die charakteristischen Solostellen wegließ, mit welchen Medea, Jason &c. diesen Chorsatz durchflechten, hatte er zwar getilgt, was im Concertsaale unverständlich werden konnte, aber auch was die Composition bewegter und farbenreicher macht. Trotzdem sind wir ihm für das „Medea"-Fragment und die Erinnerung an ein echt dramatisches Kunstwerk dankbar, dem wir trotz des verfehlten und veralteten Textbuches gerne wieder im Operntheater begegnen möchten. Als zweite Nummer hörten wir ein Violoncell-Concert, componirt und gespielt von Herrn Davidoff aus Petersburg. Sein Ton ist groß und edel, sein Vortrag, im Andante von schöner Weichheit und Breite, glänzt im Allegro durch virtuose Bewältigung schwieriger Passagen, namentlich in Octaven, Terzen- und Sextengängen. Das Publicum würdigte Herrn Davidoff's Kunst durch wiederholten Hervorruf, nur bedauernd, daß sie nicht eine gehaltvollere, originellere Composition zum Gegenstand hatte. Ueberdies beschäftigt dieses herzlich uninteressante Concert die Bravour des Spielers zu oft und anhaltend in den höchsten Lagen, wo das Violoncell bekanntlich für den Virtuosen wie für den Hörer leicht gefährlich wird.

Der Rose Pilgerfahrt von Rob. Schumann.

Es ist Herrn Herbeck's Verdienst, dieses in Wien bisher nur mit Clavierbegleitung aufgeführte Werk zum erstenmale mit ganzem Orchester gebracht zu

haben. Ein wahres Verdienst um die Composition selbst, welche in dieser reicheren Gestalt weit lebhafter ansprach als je zuvor. Es verschlägt nichts, daß Schumann ursprünglich selbst nur eine Clavierbegleitung beabsichtigte, hat er doch bald das Ungenügende derselben gefühlt und die Instrumentirung veröffentlicht. Ganz abgesehen von dem kräftigeren Total-Eindruck, gewannen manche auf bestimmte Orchesterfarben wie von selbst hinweisende Nummern jetzt erst ihren eigentlichen Charakter und vollen, durch Instrumental-Gegensätze bedingten Effect. Wie ganz anders wirken jetzt die Elfenchöre inmitten des feinen, glitzernden Gespinnstes der Geigen, und die Friedhofsscene, getragen von dem schwermüthigen Klange der tiefen Bläser! Wer hat sie nicht bisher schmerzlich vermißt, die vier Waldhörner in dem Chore: „Bist du im Wald gewandelt", und lustige Trompeten und Pauken bei dem ländlichen Hochzeitsfeste? Der bestechende Eindruck der Instrumentirung hat uns trotzdem nicht von unserer ursprünglichen Meinung über ein Werk abzubringen vermocht, das als Ganzes uns von schwächlicher Erfindung und geradezu bedenklicher Richtung erscheint. Wir gestehen unsere Antipathie gegen das Gedicht, dieses „Märchen" im Geschmacke der sentimentalen Putlitz-Redwitz'schen Goldschnitt-Poesie, welche, unfähig, die echte, eigene Sprache der Natur zu entfesseln, hinter jeden Baum und jede Blume einen redenden Automaten steckt. Die Heldin des Gedichtes ist eine Rose, welche „Jungfrau werden will", dabei aber schon als Rose, vor der Verwandlung, alle menschlichen Begriffe und Empfindungen hat. Diese verjungferte Rose, nicht Mensch, nicht Pflanze, eine ins Botanische übersetzte „Peri", bildet nun den Mittelpunkt des Ganzen und soll unsere tiefste menschliche Theilnahme erwecken. Wer für diese Art Poesie schwärmt, dem empfehlen wir dazu noch den Anblick der Titelvignette, wo eine wohlgenährte Bauerndirne im Unterrock schwerfällig aus einer Riesen-Centifolie („Röschen") steigt, während von links ein kleiner Cupido Haufen von Blättern oder Bienen ihr entgegenbläst. Die eigentliche Absicht des Dichters ist freilich eine zugleich praktische: er schickt die Rose auf eine „Pilgerschaft" aus, um sie in alle erdenklichen „musikalisch-dankbaren" Verhältnisse zu bringen. Das Kaleidoskop, das nun ziemlich rasch vor unserem Blick gedreht wird, reicht von der Wiege bis zum Grabe, oder auch vom Begräbniß bis zur Wiege. Das Schlimmste ist, daß diese unnatürliche, gezierte Poesie mit ihrer bis zur Blumensprache sublimirten Sentimentalität Schumann's bereits etwas krankhaftes Gemüth vollständig gefangen nahm und nothwendig auch den Charakter seiner Musik bestimmte. Wenn wir einige anmuthig-frische Nummern herausnehmen, so befinden wir uns in einer trüben Dämmerung, in einer Atmosphäre von entnervender Weichlichkeit und Schwüle. Lange Strecken hindurch sammeln sich die Töne zu keiner festen Zeichnung, zu keiner plastischen Gestalt; die Umrisse fließen unbestimmt ineinander. Wie in der „Peri", so ist auch in der „Rose" (ihrem blassen Abbild) leider das Recitativ verbannt, dies treffliche Mittel, blos erzählende Stellen von den geschlossenen lyrischen und dramatischen Formen zu

sondern und dadurch Beides zu heben. Wo (wie in der „Rose") das Recitativ als Arioso behandelt wird und die Arie recitativisch, da verschwimmt leicht Beides in eine graue Monotonie. Die Nummern von geschlossener, strophischer Form, die liedmäßigen Stücke (Jägerchor, Hochzeitschor, Duett „von der Mühle" u. s. w.) bilden deßhalb auch die Lichtseite des Werkes, während alles Erzählende und Dramatische der plastischen Festigkeit ermangelt, heimatlos zwischen Epos und Drama schwankend. In der ersten Abtheilung ragt die stimmungsvolle, tiefsinnig concipirte Friedhofsscene gewaltig aus allem Uebrigen hervor; die Perlen des ganzen Werkes finden sich aber im zweiten Theile, wo der Elfen- und Blumen-Mysticismus einem blühenderen, realen Leben Platz macht. Der einzelnen Schönheiten gibt es in diesem zweiten Theile so viele, daß sie das ganze Werk vor der Vergänglichkeit wol zu retten im Stande sind oder wenigstens sich als selbstständige Musikstücke daraus erretten werden.

Von der Hochzeit ab geht sowol die Geschichte als die Musik einem traurigen Ende zu. „Wie ein Jahr verronnen ist, Sein Knösplein zart, Schön Röslein küßt". Dieses Kind (das also von väterlicher Seite Förster, von mütterlicher Seite Blume ist) beschließt Röschen sammt dem Gatten wohlgemuth zu verlassen, und zu den „Schwestern zurückzukehren", weil sie ja genossen „der Erde Seligkeit". Die Elfenkönigin beschließt aber, die Rose zum Lohn für so edle Gesinnung nicht unter die Elfen, sondern unter die Engel zu reihen, welche denn auch, dieser wunderlichen Hierarchie sich fügend, Rosa zu „höherem Licht" aufnehmen. — Musikalisch ist dieser letzte Abschnitt des zweiten Theils durchaus unbedeutend. Der poetische und musikalische Fall des Werkes zum Schluß mag Schuld sein, daß der Beifall des Publicums, der während der Aufführung sehr lebhaft war, nach derselben beinahe verstummte.

Einen großen und nachhaltigen Total-Eindruck dürfte der „Rose Pilgerfahrt" nirgends hervorbringen; zu rasch wird uns die Reihe bunter Bilder vorgeführt, welche sehr lose und überdies nur durch eine abgeschmackte Märchenerfindung zusammenhängen. Hätte doch Schumann, so vertraut mit den reinsten Klängen des menschlichen Herzens, ein rein menschliches Idyll daraus gemacht! Das Leben eines Landmädchens, ohne die Maschinerie des Wunders, hätte uns tiefer gerührt, als diese Fata Morgana der Mädchenrose, welche in ihrer Doppelnatur und ihrem Ausgang eine beinahe humoristische Verwandtschaft mit „Lohengrin" hat. Wenn man nicht den hohen Maßstab an die „Rose" legt, welchen Schumann selbst in seinen besten Werken uns an die Hand gibt, so wird man sich des vielen Zarten und Anmuthigen darin allzeit erfreuen, ja, mehr als eine Nummer mit Entzücken genießen. Darüber wird man zeitweise vergessen können, wie selten dies Werk in seinem Verlauf uns zu einer freien, kräftigenden Stimmung erhebt Die Aufführung verdiente alles Lob. Fräulein Helene Magnus für zarte, poetische Aufgaben, wie Schumann's „Rose" wie geschaffen, wußte durch fein nüancirten Vortrag und vortreffliche Declamation zu

ersetzen, was ihrer Stimme an Kraft und Metall abgeht. Ihre pilgernde „Rose" wirkte wie der sanfte vornehme Duft einer Rosa thea. —

Festconcert und Jubiläum des Wiener Männergesang-Vereines.

Der Wiener Männergesang-Verein beging (October 1868) die Feier seines 25jährigen Bestehens. Diese Feier, drei Tage umfassend, manifestirte sich in dreifacher Eigenschaft: als geistliche (Stiftungsmesse in der Augustinerkirche), als künstlerische (Abendconcert im Redoutensaal) und als gesellige (in der Festliedertafel). Sie schloß überdies mit einem schönen Act künstlerischer Pietät, mit der Grundsteinlegung zu Schubert's Denkmal. Fünf und zwanzig Jahre! Ein langer Zeitraum für die Thätigkeit des Einzelnen, ein kaum merklicher für die der Kunstgeschichte. Manchem dünkt diese Spanne Zeit zu kurz, um ein pomphaftes Jubiläum zu rechtfertigen. Sonst feierte man Jubiläen nach 100 Jahren, wie es bald der Tonkünstler-Societät „Haydn" gegönnt sein wird, oder doch nach 50 Jahren, wie 1862 die „Gesellschaft der Musikfreunde" that. Wir sind, offen gestanden, auch nicht eingenommen für die kurzen Jubiläums-Termine; sie haben zur Folge, daß bei der großen Zahl von Kunstvereinen alle Augenblicke ein Jubiläum stattfindet und die Gewohnheit den weihevollen Ernst der Feststimmung abschwächt und entwerthet. Werth und Würde eines Jubiläums wachsen mit der Zahl seiner Jahresringe, und Feste, die man der eigenen Genugthuung gibt, müssen vor Allem selten sein. Nichtsdestoweniger spricht manch' gewichtiger Umstand zu Gunsten der schon jetzt, nach 25 Jahren, anberaumten Jubelfeier des Männergesang-Vereins. Lebt unsere Zeit doch rascher, verzehrt sie doch ihre Kräfte schonungsloser, als die gemächlicher arbeitende Vergangenheit. Von den Mitgliedern, welche den Verein vor einem Vierteljahrhundert aus der Taufe hoben und seine ersten Schritte leiteten, sind gar manche schon hinübergegangen, und den Ueberlebenden bleicht sich das Haar. Wir wollen nicht weitere 25 Jahre warten, die Zeit hat Eile und — wie Lenau mahnt — „unsere Gräber sind schon ungeduldig". Eine kunstgeschichtliche Erwägung tritt obendrein zu dieser rein menschlichen. Die Kunstgattung, welche der Wiener Verein so rühmlich repräsentirt, der mehrstimmige Männergesang, ist selbst noch jungen Datums, ist ein Kind unseres Jahrhunderts, und die Stiftung der Liedertafeln und Männergesang-Vereine reicht nicht weit über ein Menschenalter.

An Kränzen und Medaillen reich, ist der Verein aus dieser anstrengenden Festwoche mit neuen Ehren hervorgegangen. Vor Allem gab das Concert im Redoutensaale vollauf zu sehen und zu hören. In der Zusammenstellung des Programms hatte man es vorzugsweise auf Novitäten abgesehen, auf große und

starke Stücke von modernen Componisten. Jede dieser Novitäten fand ehrenvollen Beifall, wie es nicht anders zu erwarten war bei Werken von namhaften Tondichtern, welche überdies durch persönliches Mitwirken den Abend verschönerten. Daß trotzdem die Stimmung des Publicums dabei mehr respectvoll als unmittelbar begeistert sich kundgab, konnte Niemandem entgehen. Der Gedanke wurde hie und da laut, ob es nicht doch zweckmäßiger, die allgemeine Begeisterung fördernder gewesen wäre, das Festconcert blos aus den schönsten Perlen des Repertoires zusammenzusetzen. Es wäre müßig, jetzt auf die Frage einzugehen, und gewiß unbillig, den anregenden Reiz und die schmückende Bedeutung neuer Festcompositionen zu verkennen.

Wir haben das große Verdienst Herbeck's, unter dessen Führung der Verein zu seiner gegenwärtigen Höhe gediehen ist, stets als ein doppeltes erkannt und anerkannt. Für's erste liegt es in der hohen Ausbildung des Vortrages, dem er Kraft und Feuer sowol, als die zartesten Schattirungen mit unfehlbarer Sicherheit einzuprägen wußte; sodann in der möglichsten Erweiterung und Bereicherung des Repertoires. Die Literatur des Männergesangs ist bekanntlich eine sehr junge und keineswegs reichhaltige. Die unerbittlichen natürlichen Grenzen dieser Musikgattung (Beschränktheit der Stimmenbewegung, Monotonie des Klanges u. s. w.) stellen sich einer weiteren bedeutenden Entfaltung ihrer Literatur entgegen. Haydn, Mozart, Beethoven — dessen Gefangenen-Chor in „Fidelio", eine der frühesten und mächtigsten Compositionen dieser Gattung, von der Bühne untrennbar ist — existiren nicht für die Männergesangs-Concerte. Wir müssen von Weber, Marschner und Spohr datiren, die zuerst den vierstimmigen Männerchor im modernen Sinne wirksam behandelten, leider nur in allzu wenigen selbstständigen Compositionen. Selbst als die Liedertafeln zur musikalischen Macht wurden, haben die großen Meister nur selten sich ihnen zugewendet, wie man aus den Katalogen von Mendelssohn's und Schumann's Werken entnehmen kann, in welchen die reinen Männerchöre als etwas Ausnahmsweises gegen ihre zahlreichen gemischten Chöre zurückstehen. Hingegen ergossen sich bald die Mittelmäßigkeit und der Dilettantismus in breiten Fluthen über dieses leichte und dankbare Gebiet, die Verlegenheit eines streng künstlerisch vorgehenden Concertleiters eher mehrend als beseitigend. Herbeck hat durch Hervorsuchen älterer Compositionen, Aufnahme von Opernfragmenten, treffliches Arrangement von Volksliedern, endlich durch seine Entdeckungen vergrabener Schubert'scher Juwelen mit ungemeinem Eifer dafür gewirkt, die Concerte des Männergesang-Vereines über das Niveau des bloß Geselligen und Gefälligen zu erheben. Er hat das reichste und werthvollste Repertoire zu Stande gebracht, dessen sich irgend ein Männergesang-Verein rühmen kann. Trotzdem wird neben und nach all diesen Anstrengungen, den Männergesang zu höchsten Zielen und selbstständiger Kunstbedeutung emporzuziehen, derselbe doch immer wieder mit eigener Schwerkraft in jene harmlosere Region zurückfallen, die ihm von Haus

aus behaglicher und natürlicher ist. Ja, natürlicher — denn Wesen und Wirkung des mehrstimmigen Männergesangs wurzeln tiefer in den begrenzten Formen einer edleren Geselligkeit, als in der Oeffentlichkeit des großen Concertsaales. Ein unvergleichliches Element, ja ein selbstständiger Organismus als künstlerisch-gesellige Thätigkeit, bleibt der Männergesang als reine Kunstgattung immer nur ein Nebenzweig und Theil eines größeren Ganzen. Mit und neben dem gemischten Chore und als Bestandtheil großer cyklischer Tondichtungen findet er seine vollgiltige, rein künstlerische Verwendung. Die Stimmen der Publicistik haben, wie dies anläßlich einer Festfeier begreiflich, fast ausnahmslos den Ton enthusiastischer Gratulation festgehalten. Eine nachträgliche, beruhigtere Kritik wird deßhalb nicht griesgrämig heißen dürfen, wenn sie die Thatsache erwähnt, daß die unersättliche Schwärmerei für Männergesangs-Productionen, wie sie in den Vierziger-Jahren allenthalben herrschte, sich auf ein vernünftigeres Maß besänftigt hat. Jener entzückte Cultus erschien begreiflich zu einer Zeit und in einer Stadt, welchen der scharfe, süße Zusammenklang von Männerstimmen neu war und welche überdies der ungleich höherstehenden Gattung des gemischten Chores noch keine Aufmerksamkeit schenkten. Im Charakter der gegenwärtigen Kunstperiode liegt es nicht, dem Männergesang eine noch höhere selbstständige Geltung im Concertsaale zu vindiciren, sondern im Gegentheile ihn allmälig wieder mehr seiner Heimat, dem engeren Kreise einer poetischen Geselligkeit zu überlassen und als ein Ganzes nicht zu überschätzen, was in echter Kunst immer nur ein Theil sein kann.

Diese den musikalischen Charakter des Männergesangs überhaupt treffende Bemerkung schmälert nicht im mindesten das Verdienst eines Vereines, welcher, wenn es einmal eine Concert-Production gilt, möglichst großartig und prachtvoll auftreten will. Hofcapellmeister Herbeck hat den festlichen Anlaß nachdrücklich für die Bereicherung seines Repertoires benützt, indem er nicht bloß nach neuen Compositionen suchte, sondern solche positiv hervorrief. Es wurden — weislich mit Ausschließung jeder Preisconcurrenz — Novitäten bei verschiedenen namhaften Tondichtern eigens bestellt. Man hat zunächst von deutschen Meistern F. Lachner, Esser, Wagner und Liszt angegangen. Letzteren kann man gewiß ebenso gut als Deutschen nehmen wie als Ungarn, Franzosen u. s. w. Liszt ist überall her, ungefähr wie seine Musik. Nicht so gefällig wie Liszt hat sich Richard Wagner erwiesen, welcher in einem stark instrumentirten Schreibebrief ablehnte und diese Ablehnung mit der feindseligen Stimmung der Wiener Kritik motivirte. Wie mag es sich doch reimen, daß gerade Künstler, die nur für die „Idee“ und die „Unsterblichkeit“ arbeiten, so empfindlich gegen den möglichen Widerspruch einiger Kritiker sind? Wagner hat sich damit wahrscheinlich selbst um einen Erfolg gebracht, denn er ist ein Meister des Effects und das Wiener Publicum bekanntlich sehr eingenommen für seine Musik. Daß die Wiener ihn „verstehen“, hat der Meister auch wiederholt hier ausgesprochen, jedesmal wenn

ihm eine Ovation gebracht wurde. Der Männergesang-Verein hat sich ferner auch an Berlioz und Gounod in Paris gewendet, welche jedoch dankend sich entschuldigten. Vielleicht fühlten sie richtiger mit dieser Ablehnung, als der Verein, indem er sie zur Concurrenz aufforderte. Berlioz und Gounod sind berühmte Namen und geistvolle Componisten, aber als französische Componisten haben sie mit der eminent deutschen Gattung des mehrstimmigen Männergesangs nichts zu schaffen. Tondichter nichtdeutscher Zunge sind bei einem deutschen Liedertafelfest musikalisch fremde Gäste. Ueberdies zählen Berlioz und Gounod, auch abgesehen von dem nationalen Moment, in der Literatur des Männergesangs überhaupt nicht mit, sie haben ihren Ruf nicht durch Männerchöre erlangt, wenn sie auch kleine Stückchen davon in großen Werken sporadisch anbrachten, ungefähr wie man ein Geigensolo in einer Oper anbringt, ohne deßhalb zu den eigentlichen Violin-Componisten gezählt zu sein. Weit eher hätte von französischen Tondichtern Felicien David, der Componist der „Wüste" Anspruch auf die ehrenvolle Einladung eines Männerchor-Vereines gehabt. Näher jedoch als irgend ein Franzose wären Hiller, Rubinstein, Brahms, Volkmann dem Vereine gestanden, von österreichischen Componisten älteren und jüngeren Namens nicht zu sprechen, welche ihr Talent in diesem Fache bereits erprobt haben.

Unter den Componisten, welche dem Vereine ein Festangebinde sendeten, ist Liszt mit seinem „18. Psalm" am wenigsten glücklich gewesen. Die Anlage des Stückes ist sehr einfach, der Chor singt die größere Hälfte der Composition hindurch bloß unisono. Der Charakter des Ganzen wird dadurch ein vorwiegend rhetorischer, erst gegen das Ende hin nimmt er musikalische Fülle und hymnenartigen Schwung an, allerdings unter betäubendster Mitwirkung von dröhnenden Posaunen- und Paukenwirbel. Außer diesen materiellen Effecten soll der spiritualistische, unvermittelter Dreiklangfolgen dem etwas mageren Ideengehalte aufhelfen — als „Palestrina des 19. Jahrhunderts" (wie Papst Pius ihn gerne nennt) gefällt sich Liszt natürlich in Dreiklang-Fortschreitungen, wie A-dur, G-dur, C-dur, B-dur; sogar Es-dur, F-dur, G-moll, A-dur, Des-dur in Einer Reihe! Der „Psalm" ist übrigens nicht lang und schließt mit blendendem Pomp. Ungleich mehr Anklang fand der neue Chor von Franz Lachner: „Abendfriede". Der verehrte Veteran, bei seinem Erscheinen mit stürmischem Beifalle begrüßt, dirigirte die klar und maßvoll aufgebaute, schönklingende, mit technischer Meisterschaft ausgeführte Composition, die in Einem Satze ununterbrochen dahinfließt. Die Wahl des Lenau'schen Gedichtes ist, ganz abgesehen von dem schwierigen Metrum, der Composition nicht günstig. Zu kurz für einen ausgedehnteren Chor, veranlaßt sie sehr viele Wortwiederholungen, welche (wie das oft repetirte: „lächelt die Holde") ermüdend wirken. Die gekünstelte Empfindung des Gedichtes — es feiert den Abend als „ein schlummernd Kind in Vaters Armen, der voll Liebe zu ihm sich neigt" — mag auch etwas erkältend auf die Stimmung des Componisten gewirkt haben. Auch Goethe's tiefsinniger „Ge-

sang Mahomed's", den sich Esser zur Composition gewählt, scheint uns — vielleicht verlockend für den ersten Augenblick — im Grunde bedenklich für musikalische Behandlung. Das Symbolische, das dem Gedichte zu Grunde liegt, findet in der Musik keinen Ausdruck, diese muß sich an das Aeußerliche halten, an die Schilderung des Baches, der sich zum Fluß ausbreitet, in welchen rauschend alle Quellen von den Höhen hinabstürzen u. s. f. Esser hat diese unausweichliche Tonmalerei nicht nur mit glänzendem Effect, sondern in grandiosem, alles Kleinliche verschmähendem Styl ausgeführt. Ein männlicher Ernst und eine meisterhafte Bewältigung der Technik zeichnen die umfangreiche Composition aus, der wir nur eine sparsamere Verwendung der den Gesang schonungslos überfluthenden Orchestermittel gewünscht hätten. Essers Chor ist eine der schwierigsten und anstrengendsten Aufgaben — unser Männergesang-Verein hat sie ruhmvoll bestanden. Der neue Chor, welchen Herbeck gespendet („Waldscene"), bewegt sich gleichfalls in den breitesten Dimensionen und nimmt alle Kräfte des Orchesters in ausgedehntester Weise zu Hilfe. Man könnte diese „Waldscene" eine Miniatur-Oper nennen, ihr Vorspiel wächst beinahe zur Ouvertüre, ihre Ritornells zu kleinen Zwischenacten. Es waltet viel echte Romantik und ein ungewöhnlicher Klangzauber in dieser Composition, namentlich in dem stimmungsvollen Vorspiel. Die Instrumentirung, mit Berlioz'scher Kunst, mitunter auch mit Berlioz'schem Raffinement ausgeführt, entrollt einen Reichthum von verschiedenen Farben und Beleuchtungsarten, für die Wirkung des Ganzen wol einen zu großen Reichthum. Wie alle speciell geistreichen Componisten verweilt Herbeck mit Vorliebe bei dem Detail, häuft einen charakterisirenden feinen Zug auf den andern und malt die „Stimmung" sorgsam mit so vielen und verschiedenartigen Mitteln aus, daß das Ganze unruhig wird und blendet anstatt zu leuchten.

Alle bisher genannten Compositionen (am wenigsten noch die Lachner'sche) suchten die Wirkung des Männerchors in breiter, grandiöser Entfaltung bei anstrengender Mitwirkung des Orchesters. Derlei große, complicirte Aufgaben werden die Kunst des Tondichters gewiß auf das nachdrücklichste erproben, die Wirkung des Männergesanges neigt sich aber gern mit besonderer Gunst zum Einfachen und Kleinen. Dies bewährte sich bei dem „Ukrainischen Ständchen" von R. Weinwurm, einer anmuthig melodiösen Composition, welche, eine höhere Bedeutung weder besitzend noch beanspruchend, ungemein gefiel und vielleicht am lebhaftesten applaudirt wurde. Zum erstenmal kam an diesem Abend ein „Winzerchor" aus Mendelssohn's unvollendeter Oper „Loreley" zur Aufführung, der auf der Bühne selbst jedenfalls noch besser wirken mag. Ein einfaches Chorlied (zwei Strophen) mit schalmeiartig brummender Begleitung, frisch und munter, in den Schlußacten kurz und kräftig sich aufschwingend. Noch eine andere unvollendete Oper spendete ihren Beitrag zu dem Festconcerte: „Der Graf von Gleichen". Schubert componirte sie im Jahre 1827 auf einen Text, welchem der geistreiche Verfasser, Bauernfeld, seinen Ruhm gewiß nicht ver-

dankt. Von Schubert's Compositionen ist eine Anzahl flüchtiger Skizzen, welche blos die Singstimmen, den Grundbaß und einige Begleitungsfiguren, aber keine Andeutung der Instrumentation enthalten, in Herbeck's Besitz, also an den rechten Mann gekommen. Herbeck hat mit seinem oft bewährten Tact und Geschick zwei Nummern daraus instrumentirt und in dem Festconcerte zur Aufführung gebracht. Es waren von allen vorgetragenen Gesangsstücken, die einfachsten, anspruchslosesten, und doch die genialsten, am unmittelbarsten ergreifenden. Kann man mit den bescheidensten Mitteln in der knappsten Form etwas Zarteres, Wärmeres hervorbringen, als diese Ariette Suleika's, und vollends das Quintett Suleika's, des Sultans und der drei Freier? Wir zählen letzteres zu den schönsten Gesängen Schuberts. Nur die scenische, also im Concertsaale schwerer faßliche Bedeutung dieses auf einen größeren Zusammenhang hinweisenden Stückes, das obendrein mehr verklingt als eigentlich abschließt, mag es einigermaßen erklären, daß der Beifall des Publicums durchaus nicht im Verhältniß zu dem Werthe dieser Musik stand.

Auch das Programm des Ersten diesjährigen Männergesangs-Concertes war geradezu ein Unicum zu nennen: es enthielt lauter Novitäten. Seltsamerweise vermochte aber kein einziges Stück einen durchschlagenden Erfolg zu erringen; das sonst leicht bewegliche Publicum dieser Concerte kam aus einer gewissen anerkennenden Achtungskühle nicht heraus. Am meisten gefiel noch Herbeck's „Froher Morgen" und zwei Reliquien von Schubert. Die beiden Schubert'schen Chöre: „Rüdiger's Heimkehr" und „Sehnsucht", fand Hofcapellmeister Herbeck unter einem Wust unbeachteter Skizzen und Papierschnitzel aus Schubert's Nachlaß. Mit dem Finden allein war die Arbeit aber keineswegs abgethan. Das uns vorliegende Original-Manuscript von Schubert's „Rüdiger" (vom Jahre 1823) weist z. B. den Gesang vollständig auf, die Instrumentirung aber nur auf der ersten Seite, mit Ausnahme einiger später angedeuteten Eintritte der Bläser, Herbeck mußte demnach aus der Physiognomie dieser ersten Seite die ganze Orchesterpartie gleichsam errathen und herausconstruiren. Nach Schubert's Ueberschrift des Stückes: „Introduction Nr. 1. Rüdiger, Ritter und Reisige", sollte dasselbe offenbar die Einleitungsscene einer Oper bilden. Welches Libretto ihm vorlag und ob er mehr davon componirt habe, können wir nicht einmal mit Vermuthungen beantworten. Der einleitende Männerchor: „Auf der Weichsel Silberwogen", klingt frisch und tüchtig, wenngleich nicht bedeutend; weiterhin bekommt der Weichselchor einen Zopf, nämlich das in ziemlich verblichenem Theaterstyl sich ergehende Tenorsolo, nach welchem die Chorstrophe wieder kräftig abschließt. Der zweite Schubert-Chor (fünfstimmig): „Nur wer die Sehnsucht kennt", beginnt mit einem warmen, stimmungsvollen Thema, das nach einem weniger charakteristischen Mittelsatz widerkehrt, schließlich etwas zu oft die Anfangsworte wiederholend.

Zwei Chöre von R. Schumann (aus op. 33) waren von geringer Bedeutung; um diese „Lotosblume" und den „Träumenden See" zu schreiben, bedurfte es keines Schumann. Nach Dichtung und Musik gehören beide Chöre überdies zu jener Gattung zitternder Sensitiven-Lyrik, die aus dem Mund von 160 bärtigen Männern stets unnatürlich klingt. Die drei umfangreicheren Chöre mit großem Orchester: „Der Morgen", von Rubinstein, „Salamis", von Max Bruch, und „Wächterlied", von F. Gernsheim, kann man beinahe mit derselben Charakteristik erledigen: breite Anlage, fleißiges Detail, größtes Aufgebot von Orchester- und Stimm-Effecten und in alldem doch ein geringer musikalischer Kern. Alle drei Componisten — von denen Gernsheim an dritter Stelle steht — breiten eine viel zu lange und reiche Decke über ihre kurze Erfindung. Das Publicum, von diesen anspruchsvollen Arbeiten innerlich unberührt, versagte ihnen übrigens nicht die äußeren Zeichen der „Achtung".

Quartettproductionen.

Held des Tages ist gegenwärtig der „Florentiner Quartettverein" bestehend aus den Herren Jean Becker, Masi, Chiostri und Hilpert. Florenz übt das Recht der Taufe eigentlich nur als die Stätte der ersten Vereinigung dieser vier Musiker. Das Wesentlichste, höchste und tiefste Stimme, also Kopf und Fuß des Quartetts, ist deutsch: Becker aus Mannheim, Hilpert aus Nürnberg. Den beiden Italienern in der Mitte gebührt das nicht geringe Verdienst vollständiger Assimilirung. Am Morgen nach der ersten, schwach besuchten Production des Becker'schen Quartetts zeigte sich in allen Wiener Blättern eine so erfreuliche Uebereinstimmung bezüglich der Vortrefflichkeit dieser Leistungen, daß die zweite und dritte Soirée bei gedrängt vollem Saale stattfanden. Und wahrlich, ein so vollkommener Musikgenuß zählt zu den seltenen Festen. Was das Florentiner Quartett auch immer vortrage, es ist in den reinen, goldenen Strom der Schönheit getaucht. Zunächst frappirt den Hörer der Zauber des Wohllautes, die „materielle" Schönheit des Tones möchten wir sagen, bestände sie nicht gerade in dem gänzlichen Abstreifen alles Materiellen. Wir hören den reinen, absolut schönen Ton, ohne an seinen Entstehungsjammer durch Roßhaar, Holz und Darmsaiten gemahnt zu werden. „Klangschönheit! Ist denn das gar so viel? Versteht sich die nicht von selbst?" hören wir mitunter fragen. Man sollte es glauben, und doch ist dieser Vorzug bei einem Saitenquartett nicht viel häufiger, als die Vollkommenheit der Stimme und Intonation beim Sänger. Vorerst besitzen die vier Künstler wunderschöne Stimmen, und zwar aus den geheimnißvollen Werkstätten von Joseph Guarneri, Amati und Maggini; sodann verstehen sie aber auch zu singen. Der Zusammenklang dieser vier Instrumente, der im

leisesten Geflüster wie im Sturme des Fortissimo wie aus Einem Bogen quillt, hat etwas Zauberhaftes. Man denke dabei nicht an irgend ein kokettes Raffinement; wir hören durchweg einen reifen, gesunden, männlichen Ton, einen reifen, gesunden, männlichen Vortrag. Die „Florentiner" liefern den besten Beweis — und man hält ihn leider noch hie und da für nothwendig — daß man mit Geist und Empfindung vortragen könne, ohne jemals zu scharren oder zu winseln. Wie für ihre Tonbildung das erste Princip Schönheit ist, so für ihren Vortrag Klarheit. Beethoven's letzte Quartette sind uns niemals so durchsichtig und verständlich entgegengetreten wie in der Becker'schen Ausführung. Das verwirrende Geflecht dieser Polyphonie, das unbequeme Dunkel dieser oft labyrinthischen Periodisirung und Rhythmik, hier erscheinen sie wie von mildem Sonnenlicht durchleuchtet. Durch ein Studium und Zusammenüben von wahrhaft aufopferndem Fleiße haben die vier Künstler sich diese schwierigen Compositionen so vollkommen zu eigen gemacht, daß stets an rechter Stelle diese oder jene Stimme, dieses oder jenes Motiv hervortritt und das Zusammenspiel Aller mit der Empfindlichkeit einer Goldwage arbeitet. Es versteht sich, daß wir die demokratische Gleichberechtigung der vier Spieler, von denen keiner sich ungebührlich vordrängt oder sich demüthig verkriecht, als Cardinaltugend schätzen. Am schwersten mag sie dem Primgeiger, Herrn Becker, gefallen sein, welcher (ein Schüler von Alard und Ernst und bedeutender Virtuose) seine Carrière als Concertspieler mit starker Hinneigung zum Bravourspiel begonnen hatte. Er hat es rühmlich erreicht, sich im Interesse des Ganzen zu verleugnen, unterzuordnen. Trotz dieser Gleichheit liegt es in der Natur des Quartetts, daß die erste Violine und das Cello sich am meisten geltend machen: Jean Becker und Hilpert sind auch die bedeutendsten unter den vier Collegen. Becker hat sich jüngst in einer Sonate von Rust als Solospieler von großer Technik bewährt, dem die mannichfachsten Stricharten, der schönste Triller, alle Künste des Pizzicato und Flageolet zu Gebote stehen. Hilpert's Violoncell belauscht man mit ungetrübtem Vergnügen; es vergißt nie seine Bedeutung als tragender Grundpfeiler des Quartetts, verliert sich nie in jenes ewig klagende Tremoliren, das uns so manchen gewandten Cellisten gerade im Quartett verleidet. Pizzicatotöne von so unvergleichlicher Fülle und Reinheit wie die Hilpert's haben wir noch nicht gehört. Der beste von den vier Spielern bleibt aber doch immer: alle Vier zusammen. Es wäre ewig schade, wenn dies Quartett getrennt würde — möchten doch die schmeichelhaften Anerbietungen, welche wiederholt an einzelne Glieder desselben ergehen, ungehört verhallen!

Der Florentiner Verein spielte bisher (in 3 Productionen) 3 Quartette von Beethoven (A-dur op. 132, B-dur op. 130, F-dur op. 135), je ein Quartett von Haydn, Mozart, Schubert (D-moll), Schumann (A-dur) und Mendelssohn (E-moll). Aus letzterem hat sich ein Motiv ganz sonderbar in den zweiten Satz des Schumann'schen eingeschlichen. Claviervorträge waren keine aufgenommen, und dennoch erschien iemanden die an sich starke Dosis von

drei aufeinanderfolgenden Quartetten lästig. Am dritten Abende trugen drei kleinere Nummern beinahe den Preis davon. Zuerst eine Serenade von Haydn, aus einem seiner frühesten Quartette (G-dur $^{3}/_{8}$) gezogen, ein zärtlicher Gesang der Violine, durchgehends von den drei tieferen Instrumenten pizzicato begleitet. Dies Pizzicato, das manchmal wie der leiseste Guitarrenton klang, war bewunderungswürdig im Tone wie in der feinen Anschmiegung an den Gesang. Das liebenswürdige, hier ganz unbekannte Stück mußte wiederholt werden und darf in einer der nächsten Productionen nicht fehlen. Es folgt ein Scherzo von Cherubini (aus dem Es-dur-Quartett Nr. 2), worin der in seinen Quartetten an Haydn anknüpfende Altmeister wahrhaft prophetisch auf Mendelssohn hinübergreift. Endlich erregte eine Violinsonate von Rust, von Herrn Becker virtuos vorgetragen, großes Interesse. Friedrich Wilhelm Rust (geboren 1739 in Wörlitz, † 1796 in Dessau) war als Violinspieler ein Schüler Franz Benda's, als Componist von mehr als vierzig Clavier- und ebensoviel Violin-Sonaten eine Art modernisirter, mitunter auch verzopfter Sebastian Bach. Die von Becker vorgetragene (zweisätzige) Sonate, ein ernstes, tüchtiges Stück, ist merkwürdig durch ihre vorgeschrittene Violintechnik. Es kommen Flageoletstellen und Pizzicato-Begleitungen mit der linken Hand vor, die wir bei S. Bach und manchen seiner Nachfolger noch nicht antreffen — fast schöpften wir Zweifel, wüßten wir nicht, daß Becker die Sonate ohne Zuthat, genau nach dem Originale spielt. Die Aufnahme des Florentiner Quartetts von Seite des Publicums war geradezu enthusiastisch. Und nichts als Lob? wird mancher Leser fragen. Wo bleibt der Tadel, ohne welchen eine ordentliche Kritik sich nicht wohl sehen lassen kann? Auf die Gefahr hin, den Tadel auf uns selbst zu lenken — wir haben keinen für das Becker'sche Quartett. Daß wir ein Stück um einen Gedanken schneller oder langsamer gewünscht, irgend einen Einsatz oder Uebergang ein bischen anders uns gedacht haben — was will das sagen gegen den reinen, hohen Genuß, den die Kunstvollendung dieses Quartetts uns durch drei Abende gewährt hat? Wir wollen auch gerne einräumen, daß unter Joachim's Bogen manche Beethoven'sche Stelle ergreifender, pathetischer klang und bei Hellmesberger irgend welche elegante Phrase noch zierlicher und verbindlicher lautete. Das Becker'sche Quartett bleibt trotzdem das vollkommenste, das wir je gehört, und das letzte, dem wir entsagen möchten. Wenn dem Florentiner Quartett vielleicht eine ästhetische Gefahr droht, so liegt sie in dem möglichen Uebertreiben seines größten Vorzuges: der formalen Schönheit. In der Natur dieses Princips liegt es, daß es sich leicht isolirt, verengt und der Schönheit zuliebe die charakteristischen Gegensätze abschwächt, die Leidenschaft zähmt, ja die kostbarsten Diamantspitzen der Genialität abschleift. Bis jetzt bemerkten wir höchstens leise Andeutungen dazu, die zu keinem Tadel berechtigen, aber vielleicht zu einem freundschaftlichen Fingerzeig. Indem diese vier Künstler sich ausschließlich dem Quartettspiel widmen, seit einigen Jahren mit erstaunlichem Fleiß tagtäglich zusammen spielend, hat ihr Vortrag

eine technische Sicherheit und ruhige Continuität erlangt, wie sie gewöhnlich nur älteren Künstlern eigen ist. Anderseits besitzen sie aber als junge Leute jene Wärme und frische Sinnlichkeit, welche vor Pedanterie und Formalismus bewahrt. Wir haben Compositionen der verschiedensten Meister und von verschiedenster Stylgattung von ihnen gleich trefflich interpretiren hören. Wer das Becker'sche Quartett mit andern vergleichen will, wird billigerweise die schwierigeren Verhältnisse dieser andern Quartettspieler hervorheben, welche, durch regelmäßigen Theater-, Concert- und Kirchendienst angestrengt, sich unmöglich mit so fleißigen und frischen Kräften täglich üben können; er wird dergestalt theilweise zu erklären suchen, warum sie die Meisterschaft des Becker'schen Quartetts nicht erreichen. Wenn aber der Localpatriotismus so weit geht, das letztere Factum überhaupt zu leugnen und zu behaupten, wir hätten, was Becker und seine Genossen leisten, längst ebenso gut und besser zu Hause, dann schlägt die „Gerechtigkeit" für das Gute in crasse Ungerechtigkeit gegen das Bessere und Beste über. Das Wiener Publicum hat bei aller Pietät für das Einheimische sich von solchem musikalischen Chauvinismus freigehalten, der wahrlich keinem Theil zum Nutzen gedeiht. —

In Herrn Hellmesberger's siebenter Quartett-Soirée kam ein neues Streichquartett von Volkmann in Es-dur zur Aufführung. Wie alle Compositionen dieses Tondichters, athmet dasselbe einen ernsten, selbstständigen Geist, der den Hörer interessirt und zum Nachdenken zwingt. Was wir zumeist an ihm vermissen, ist sinnliche Frische und frei pulsirendes Leben. Er neigt zur Grübelei, zu einem gewissen grämlichen Mysticismus, für welchen das musikalische junge Deutschland in dem späteren Beethoven nur zu viele Anknüpfungspunkte fand. An Klarheit und Logik läßt das neue Quartett kaum etwas zu wünschen, aber der Quell der Erfindung floß etwas spärlich und intermittirend. Der erste Satz hat bei durchaus männlicher Haltung nicht genug Schwerkraft der Themen; bei so geringem Einsatze ist im Spiel kaum viel zu gewinnen. Dasselbe gilt von dem langen, Grau in Grau gemalten Adagio. Interessant ist das Scherzo, als die consequenteste und klarste Durchführung des Fünfviertel-Tactes, die wir bisher kennen. Ein geistreiches Experiment, aber von zweifelhafter Wirkung; das Ohr des unvorbereiteten Hörers wird nur zu oft ärgerlich nach dem ihm fehlenden sechsten Achtel haschen, anstatt befriedigend zu constatiren, daß der Tact schon mit dem fünften abschließt. Das Finale erreicht durch seine rasche Triolenflucht die meiste Lebendigkeit. Volkmann's Quartett sprach an, ohne jedoch einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Wir hörten ferner Beethoven's Es-dur-Trio op. 3. Ein größerer Gegensatz zu der am selben Tage vorgeführten Sonate op. 111 läßt sich kaum denken. Wir haben nichts gegen die Wahl des Trios zu bemerken, das lange nicht gehört und äußerst geschmackvoll gespielt wurde. Allein eigenthümlich harmlos klingt dies tonselig weitschweifige Stück heutzutage doch schon. In seinem aus sechs Sätzen aufgeführten Bau an die ältere Serenadenform lehnend, im Ausdruck fast völlig mit Haydn und Mozart identisch, läßt dies Streichtrio kaum

begreifen, daß es nur durch drei bis vier Jahre von den Quartetten op. 18 geschieden ist. Welch ein Riesenschritt liegt zwischen diesen beiden, noch in dieselbe Periode Beethoven's fallenden Werken; welch noch gewaltigerer Abstand zwischen dieser und der zweiten, zwischen der zweiten und dritten Periode! Man hat Sebastian Bach häufig „eine Welt für sich" genannt, und mit Recht. In einem vielleicht noch größeren Sinn kann man dies Wort auf Beethoven anwenden. Wenn Bach eine unermeßlich reiche, aber fest begrenzte, unwandelbar fertige Welt des Beharrens darstellt, so haben wir in Beethoven's incommensurablen und doch so organischen Entwicklungen und Neubildungen eine wahrhafte Welt des Werdens.

Virtuosenconcerte.

Der feine, verständnißvolle Liedervortrag der Sängerin Helene Magnus feierte großen Erfolg in einem Concerte, dessen Programm eigenthümliche Schwierigkeiten darbot.

Die ganze „Dichterliebe" von Schumann durchzusingen, ist ein verlockendes Experiment; es war ein gelungenes, wie die Aufnahme zeigte, dennoch möchten wir es nicht gerade gutheißen. Eigenartig, fein und geistvoll, wie sie ist, webt die Musik dieses Liederkreises doch in einem zu dämmerigen, gebrochenen Lichte, um nicht als Ganzes schließlich etwas abzustumpfen. Keine Nothwendigkeit, nicht einmal eine starke innere Nöthigung zwingt uns aber, diese 15 Lieder als ein Ganzes aufzufassen und vorzutragen. Sie hängen nicht durch den Faden erzählenden oder psychologischen Fortschreitens fest aneinander, wie die „Schöne Müllerin" oder „Die Winterreise" von Schubert, „Frauenliebe und -Leben" von Schumann, Cyklen, die schon vom Dichter als ein Ganzes, eine Einheit concipirt waren. Heine hat an einen angeblichen Cyklus „Dichterliebe" nicht gedacht; was Schumann so nennt, ist eine von ihm beliebig getroffene Auswahl aus dem „Buch der Lieder", welchen er den Gesammttitel „Dichterliebe" gab, wie einer ähnlichen Liedersammlung (op. 25) den Namen „Myrthen". Zwischen den einzelnen Liedern der „Dichterliebe" herrscht ein nothwendiger Zusammenhang weder poetisch noch musikalisch, wie denn der Componist zwar manchmal zwei aufeinanderfolgende Lieder durch verwandte Tonarten einander nähert, aber noch öfter durch ganz entfernte sie von einander trennt (z. B. gleich anfangs Nr. 2 und 3, 4 und 5, 5 und 6 u. s. w.). Lyrische Cyklen wie die „Müllerlieder", welche den doppelten Vortheil eines strengeren Zusammenhangs und einer reicheren musikalischen Abwechslung besitzen, bilden trotzdem schon für zusammenhängende Recitation eine schwierige Aufgabe. Sie vollständig zu lösen, wird nicht jedem trefflichen Liedersänger gelingen, sondern nur den wenigen daraus, die, wie Stockhausen, über einen reicheren Wechsel von Stimmungs- und Ausdrucksschattirungen ver-

fügen. Fräulein Magnus hat einige sehr ausdrucksvolle, überzeugende Farben auf ihrer Palette, aber sie hat deren nur eine sehr kleine Zahl. Da wird die Gefahr des Cyklussingens schon größer. Nun kam aber noch dazu, daß Fräulein Magnus nach den 13 „Dichter-Liebesliedern" noch drei andere Lieder, abermals von Schumann, sang nud dazwischen Herr Brüll (der talentvolle „kleine Ignaz Brüll" von ehedem, jetzt eine Art Ignatius Magnus) Klavierstücke, ebenfalls von Schumann, vortrug. Das ist etwas zu viel des Guten und sei es selbst vom Besten. Wir haben Fräulein Magnus schon beglückwünscht, daß ihr Vortrag derlei grämliche Bedenken im Publicum gar nicht aufkommen ließ.

Schreiten wir weiter in dem dichten, vor Bäumen kaum mehr sichtbaren Musikwald der letzten Woche. Von concertirenden Virtuosen sind vornehmlich Herr Davidoff und Fräulein Mehlig zu nennen. Herr Davidoff errang in seinem eigenen Concert am 21. d. einen viel entschiedeneren und nachhaltigeren Erfolg als jüngst im Redoutensaale, wo eine leichte Befangenheit oder Indisposition ihn vielleicht in der vollen Entfaltung seiner Kunst beeinträchtigt hat. Im Musikvereinssaale entlockte er seinem herrlichen Straduari-Violoncell (einer kostbaren Seltenheit) wahre Silbertöne und ließ das Licht seiner eminenten Virtuosität in allen Strahlenbrechungen glänzen. — Die Pianistin Fräulein Anna Mehlig gab ihr erstes (zugleich letztes) eigenes Concert vor einer ziemlich zahlreichen Versammlung, die mit Beifall nicht kargte, obwol sie von keinem der Vorträge Fräulein Mehlig's besonders erwärmt schien. Die Künstlerin konnte durch diese Production die Achtung nur befestigen, welche Publicum und Kritik ihr ob der Correctheit, Sicherheit und Eleganz ihrer Technik bereits reichlich gezollt haben. Einen bedeutenden Eindruck hat sie auch diesmal nicht hervorgebracht. Selbst vom einseitig virtuosen Standpunkte, vermissen wir an der Bravour Fräulein Mehlig's jenen freien, kühnen Wurf, jene Siegesfreude an technischen Abenteuern, welche die Poesie des Virtuosenthums bilden und uns momentan für ein tieferes Gefühlsleben entschädigen mögen. Wir erinnern (um bei den Starken des schwachen Geschlechtes zu bleiben) an Mary Krebs, welche in dieser Richtung weit über Fräulein Mehlig hinausflog. Der tiefere Zauber, welcher, fesselnd und entfesselnd, die Schleusen unseres Herzens in der Hand hält, der ist Fräulein Mehlig vollends versagt. Die kleinen poetischen Stücke von Chopin und Schumann (die Concertgeberin spielte sie wie alles Andere aus dem Notenheft, was den Eindruck des Unfreien noch ein wenig verstärkt) entließen den Hörer nüchtern und nur der sauberen Ausführung gedenkend. Am besten gelang Fräulein Mehlig das ihrem Naturell wahrscheinlich verwandtere C-moll-Trio von Mendelssohn, welches sie sehr hübsch spielte, ohne uns trotzdem für das stark ausgekühlte Stück neu interessiren zu können.

Kaum hatte Anton Rubinstein uns verlassen, als schon ein neuer Virtuose, der Pianist Zarzycki aus Warschau, angerückt kam. In Paris und London gut angeschrieben, hätte der junge Pole zu günstigerem Zeitpunkte vielleicht

auch hier mehr durchgegriffen, als es jetzt der Fall war. Kann man es aber unserer Zeit und unserem Publicum verdenken, daß sie auf dem Felde der Virtuosität wirklich nur mehr das Ausgezeichnetste, das künstlerisch Individuelle und zugleich technisch Vollendete mit Wärme begrüßen und hegen? Herr Zarzycki besitzt als Componist wie als Virtuose Talent, aber dies Talent steht nicht auf eigenen Füßen, überhaupt noch nicht auf festen Füßen; es ist schwankend, unfertig. Als Componist betreibt er ein fleißiges, reinliches Grasen auf aller Herren Wiesen; als Spieler gibt er Seb. Bach matt und marklos, Schumann wie Chopin hastig und verschwommen wieder. Und doch verfügt Herr Zarzycki über eine respectable Bravour, zu deren rechter Entfaltung nur die bewußte, künstlerische Persönlichkeit noch zu fehlen scheint.

Anhang.

Musikalische Reisebriefe.

I. Musikalisches aus der Schweiz. (1857.)

II. Musikalische Erinnerungen aus Paris. (1860.)

1. Ein Besuch bei Rossini.
2. Ein Besuch bei Auber.
3. Hector Berlioz.

III. Briefe aus London. (1862.)

1. Von der Weltausstellung.
2. Die Oper.
3. Geistliche Musik.
4. Vereine und Concerte.
5. Naturanlagen. Speculation und Humbug.

IV. Briefe aus Paris. (1867.)

1. Die musikalische Jury.
2. Concurs der Gesangvereine.
3. Concurs der Fanfaren und Militärmusiken.
4. Rossini.
5. Auber.

I. Musikalisches aus der Schweiz. (1857.)

Ein freundliches Gegenstück zu der „bösen Sorge", welche hartnäckig hinter dem Reisenden zu Pferde sitzt, ist das Interesse an einer Lieblingskunst, das uns selbst gegen Wissen und Willen allüberall hin begleitet. Der Musiker, der den Postwagen besteigt, um in grüner Ferne Luft und Erholung zu suchen, thut es wohl selten mit der Absicht, Musik aufzusuchen; — weit eher glaube ich, daß ihn die entgegengesetzte Empfindung treibe. Allein unvermuthet, wenn in fernem Land irgendwo ein Lied erschallt, oder ein Hornruf lockt, fühlt er sich wie von wohlbekannter warmer Hand angefaßt, er hält seinen Schritt an und lauscht sorgsam den fremden Klängen.

So erging's auch mir auf einer kurzen Erholungsreise, welche nichts weniger als musikalische Zwecke hatte. Wer mit solchen die Schweiz besuchen wollte, wäre aufrichtig zu bedauern. Diese Schatzkammer von Naturschönheiten ist im Vergleich zu ihren übrigen europäischen Nachbarn ein sehr tonarmes Land. Schon der ganze auf's Praktische und Reelle gerichtete Charakter des Schweizers erweist sich von vornherein als kein der Musik besonders günstiger. Dem strammen Alpensohn steht die Büchse weit näher als die Leier, Naturell und Erziehung weisen ihn vor allem auf Arbeitsamkeit und praktische Tüchtigkeit hin, und verbannen frühzeitig jenes süße, träumerische Dämmerlicht, in welchem die Tonkunst von jeher ihre liebsten Kinder hegte. Hand in Hand mit der praktischen Sinnesrichtung des Schweizers geht die staatliche Einrichtung seines Landes. Die Republik ist bekanntlich selten ein Lieblingsaufenthalt der Musen. Sie sind zu üppig, und vor allem — zu theuer. Der Zustand der Theater gibt selbst für den Touristen den augenfälligsten Beleg für die bescheideneren Anforderungen eines republikanischen Publicums. Im Sommer sind alle Theater, selbst in den Städten ersten Ranges, wie Zürich, Bern u. a., geschlossen. Höchstens daß hie und da ein winziges Sommertheater sein Kinderspielzeug aufschlägt (Falkenburg bei Zürich), oder ein halb Dutzend abgewirthschafteter deutscher Sänger die Tugenden

der „Martha" verkündigen, wie es eben in Genf der Fall war. Auch im Winter sollen die Theater der Schweizer Städte sehr mittelmäßig sein, und namentlich die Opernvorstellungen tragen mehr den Charakter schüchterner Ausnahmsversuche, als künstlerischer Leistungen. Alles was in der Schweiz für die Pflege der Tonkunst geschieht, kommt dem Gesang, und zwar dem Chorgesang, zugute, auf den wir gleich näher zu sprechen kommen. Die Instrumentalmusik ist das Stiefkind der Schweizer Musik und befindet sich, sowohl was die Virtuosität als das Orchesterspiel betrifft, auf einer unbedeutenden Stufe. Am meisten scheint sie noch in den reichen Städten Basel und Bern, namentlich der ersteren, gepflegt zu sein, wo die Programme der Orchester-Concerte einen hervorstechend deutschen classischen Geschmack verrathen. Das Concert im Berner Münster hingegen bei dem letzten großen Eidgenossenfest konnte in seinem instrumentalen Theil selbst vor wohlwollenden Berichterstattern (wie dem der A. A. Ztg.) nicht bestehen. Nicht ein einziger namhafter Componist hat seinen Wohnsitz in der Schweiz, — der provisorische und sehr unfreiwillige Aufenthalt Richard Wagner's in Zürich kann natürlich hier nicht in Betracht kommen.

Die Schweiz, welche bekanntlich in der Entwicklung unserer National-Literatur zu verschiedenenmalen eine große und einflußreiche Rolle gespielt hat, macht sich in der Geschichte der Musik so gut wie gar nicht bemerkbar. Es ist höchst bezeichnend, daß der einzige Schweizer Tonkünstler, der in seinen Verdiensten und in dem Andenken seiner Landsleute noch fortlebt, nicht sowohl als Componist gefeiert ist, denn als Pädagog: wir meinen Hans Georg Nägeli *). Dieser tüchtige und geistreiche Musiker knüpfte seine Thätigkeit unmittelbar an die große pädagogische Bewegung, welche die Schweizer Humanisten zu Ende des vorigen Jahrhunderts über Deutschland verbreiteten. Die neuen Segnungen der Pestalozzi'schen Methode sollten auch dem Musikunterricht zu statten kommen: Nägeli gründete im Sinne derselben eine Gesangschule in Zürich und veröffentlichte 1812 seine „Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen". Durch die Gründung dieser ersten großen Gesangschule, die sich bald von zahlreichen Töchterschulen im ganzen Lande umringt sah, hat Nägeli den segensreichsten Einfluß auf die Kunstbildung seines Vaterlandes genommen. Als thätiger Musikalienhändler und Verleger, als theoretischer Schriftsteller, endlich als fruchtbarer Liedercomponist war er im Stande, seinem Ziel, der musikalischen Bildung der Schweizer, mit verdreifachten Kräften zuzustreben. Von Nägeli's Compositionen, welche sich durch Sangbarkeit und Anmuth auszeichneten, haben sich wenige erhalten; eine jedoch erklang und erklingt noch, so weit europäische Cultur ist, das Lied: „Freut

*) Die musikalische Thätigkeit des großen Genfers J. J. Rousseau hängt so wenig mit Schweizer Boden zusammen, und erscheint den schriftstellerischen Schöpfungen desselben so dilettantisch nebengeordnet, daß sein Name in diesem Zusammenhang nicht wohl genannt werden konnte.

euch des Lebens!“ Es war zuerst 1794 in Zürich erschienen, und ist seither nicht nur in ganz Deutschland, sondern mit übersetztem Text auch in Frankreich, Italien, England, Schweden und Dänemark populär geworden. Sogar die Griechen singen ihr Nationallied nach dieser Melodie. Indem Nägeli die musikalische Bildung mit aller Macht auf jenen Punkt hindrängte, wo die Kunst mit dem Leben zusammengeht, die Gemeinsamkeit kräftigt, die Arbeit belebt, den häuslichen Herd verschönt, zeigte er sich als echten Schweizer. Als 1808 von Luzern aus ein Aufruf an alle Musikfreunde der gesammten Schweiz erging, zu einem gemeinsamen Bunde zusammenzutreten, fand dieser in der energischen Theilnahme Nägeli's die wirksamste Stütze. „Die schweizerische Musikgesellschaft“ welche sich „die Förderung der Kunst durch größeres, gemeinsames Wirken“ zur Aufgabe stellt, zählte bald nach Nägeli's Tod über 1000 Mitglieder und begann jährlich mit stets vervollkommteren Mitteln bald in dieser, bald in jener großen Stadt ein Musikfest zu veranstalten. Fast alles, was in der Schweiz singen oder geigen kann, ist dabei thätig. Nachdem dieser Verein einen der mächtigsten Einigungspunkte schweizerischer Gesinnung und Verbrüderung bildet, erkennt auch die Regierung seine staatliche Wichtigkeit und sorgt gern für sein Bestehen und Aufblühen. In jedem Canton, ja in jeder Gemeinde haben sich Gesangsvereine gebildet, und diesen hat es die Schweiz zu danken, wenn sie aus dem Volke verhältnißmäßig weit mehr geschulte Sänger zu stellen vermag, als irgend ein anderes Land. So trägt Nägeli's redliche und mühevolle Arbeit jetzt ihre goldenen Früchte. Daß die Schweizer wohl wissen, wem vor allem sie diese verdanken, zeigt uns Nägeli's Denkmal auf der Züricher „Promenade“. Diese herrliche, hochgelegene Anlage, von welcher man einen weiten Ausblick auf den See und seine belebten Ufer hat, ist mit einer schön gearbeiteten Marmorbüste geziert, unter welcher die schlichte Widmung steht: „Ihrem Vater Nägeli die Schweizer Gesangvereine.“ —

Leider war es mir nicht gegönnt, die Leistungen eines der Gesangvereine kennen zu lernen; nur das schöne gesellige Kleid ihres Zusammenwirkens sollte mein Auge erfreuen. In Münsingen, einem kleinen Orte zwischen Thun und Bern, war eben eines jener zahlreichen Gesangfeste im Anzug, zu welchen oft 15 bis 20 kleinere Vereine aus der Umgebung zusammentreten. Es war ein heller' schöner Sonntagsmorgen. Die Häuser grüßten im Schmuck von Blumen, Bändern und Reisig. Eine lustige, geräumige Halle, rasch gezimmert, mit Laub und Reisig ausgekleidet, wies zwei lange Reihen von gedeckten Tischen auf. An den Wänden hingen buntgemalte und vergoldete Schilder mit den Namen der einzelnen Vereine, denen damit zugleich ihre Plätze beim Male angewiesen waren. Die ungemeine Sauberkeit und Nettigkeit, welche den Reisenden in der Schweiz überall so freundlich anblickt, schien hier verdoppelt zu sein, und fand ihre schönste Spiegelung in den vergnügten Gesichtern, welche eifrig, doch ohne Hast den Tisch ordnend bestellten. Die Sänger, welche in buntgeschmückten offenen Wagen meist

schon Tags vorher angelangt waren, ordneten sich nun zum Festzug in die Kirche. Unter den gutgemeinten Klängen einer kleinen Blechmusik, umweht von bunten Fahnen, setzte der Zug „3 Mann hoch“ — erst die Mädchen, dann die Männer — sich in Bewegung. Es waren durchaus Leute aus dem Volke, wenn man in der Schweiz sich dieser Unterscheidung bedienen darf. Die Mädchen fast alle gleich in dem kleidsamen Berner Costüme, mit breiten, neubebänderten Strohhüten, die Sänger in den verschiedensten Modificationen unserer philiströsesten Männertracht. Das Ganze hatte etwas ungemein Festliches, dabei aber Ungesuchtes, Zwangloses, Heiteres. Der erste Theil eines solchen Festes besteht in der Regel aus geistlichen, wenigstens ernsten Gesängen, welche in der Kirche gesungen werden. Dann folgt das Mahl und die weltlichen Chöre im Freien.

Obwohl es auch einzelne Männergesangvereine gibt, so besteht das Eigenthümliche der Schweizer Gesangfeste doch in der Zuziehung des weiblichen Geschlechts. Daß Frauen und Mädchen sich an den Gesangübungen ernstlich betheiligen, daß sie beim Zug ordentlich in Reih und Glied mit aufmarschiren, das verleiht diesen Schweizer Festen nicht blos eine ganz eigenthümliche Physiognomie, es macht sie zu etwas wahrhaft Allgemeinem, Vollständigem, Nationalem! Der künstlerische Gewinn, der durch die Erweiterung des engen Männerquartetts zum vollen „gemischten“ Chor erwächst, dürfte nicht weniger einleuchtend sein, als der ethische, sittigende, welcher durch die Theilnahme von Frauen den Männergesangvereinen zu Theil wird. Ohne die vortrefflichen Seiten der deutschen Liedertafeln zu unterschätzen, muß man doch zugestehen, daß sie zu der Absonderungs- und Poculirlust des starken Geschlechts wenigstens redlich beitragen. Ob unter andern staatlichen und socialen Verhältnissen, als gerade den schweizerischen, eine solche Theilnahme der Frauen an Gesangvereinen und Festen überhaupt möglich wäre, müssen wir freilich unentschieden lassen. Ueberdies wären solche Schweizer Gesangfeste nicht ohne Gefahr, wo man nicht zugleich auch der Schweizer Sittenstrenge gewiß ist.

Auf diese Gesangfeste, welche im Sommer und Herbst sehr häufig sind, reducirt sich jedoch das Musikleben der Schweiz, soweit es eigenthümlich und bemerkenswerth heißen kann. Von den musikalischen Naturstimmen Helvetiens war noch wenig wach. Am Eingang des Lauterbrunner-Thales stand ein Schäferbengel und blies in ein mit der Krümmung auf den Boden aufgestemmtes etwa 6 Fuß hohes Alphorn. Die Töne, die er sehr mühsam und unrein (natürlich gegen ein Trinkgeld) hervorbrachte, mahnten in ihrer Kraft und Tiefe an die Posaune. Singen hörte ich gar nicht, Jodeln auffallend wenig und nicht so gut als in unsern Salzburger und Tiroler Alpen; da jedoch die eigentliche Almenwirthschaft noch nicht begonnen hatte, so standen wir noch außer der „Saison“. Die Glocken der zahlreichen Heerden, die wir auf Wiesen und Triften begegneten, waren zwar hell und schön, aber nicht im Dreiklang gestimmt, wie es in Thüringen üblich, wo diese Harmonie, besonders aus einiger Entfernung, den wunderbarsten Ein-

druck macht. Ich wüßte kein civilisirtes Land, wo dem Reisenden so wenig Musik entgegenklänge, als in der Schweiz, — aber wahrlich auch keines, wo er die Kunst leichter und froher entbehrt!

II. Musikalische Erinnerungen aus Paris. (1860.)

Ein Besuch bei Rossini.

Es war an einem warmen, sonnenhellen Septembermorgen, als ich den Weg nach Passy einschlug. Der freundliche Ort, dessen grüne Pfade unmittelbar an das Boulogner Hölzchen führen, ist von der Stadt aus bald erreicht. Von jeher die bevorzugte „Sommerfrische“ berühmter Gelehrten und Künstler, schließt Passy in dem Kranz seiner schimmernden Villen nunmehr auch Rossini's Tusculum ein. Ein elegantes einstöckiges Landhaus, mitten in wohlgepflegtem Garten, mit eisernen Stäben umfriedet. Ueber dem Gitterthor eine goldene Lyra, — sie sagt mir, daß ich nicht weiter zu suchen brauche.

Eigentlich hatte ich jeden Gedanken an musikalische Studien und Bekanntschaften zu Hause gelassen. Wer in einigen Wochen Paris kennen lernen will, muß darauf verzichten. Wann erschöpft man auch nur die eine und erste Merkwürdigkeit in Paris — Paris selbst, die Physiognomie der Stadt! Indeß, den Zusammenhang mit einer Lieblingskunst wird man nirgends los. Die Namen Rossini und Auber fielen mir immer öfter und gewichtiger ein. Bewunderte ich die Beiden doch aufrichtig als glänzende und maßgebende Erscheinungen in der Geschichte der modernen Oper, sah ich sie doch alljährlich wachsen durch die Kleinheit ihrer Nachahmer, und endlich — der Gedanke ließ sich nicht abwehren — ich wußte sie alt, sehr alt geworden. Halb Furcht, halb Gewissensscrupel war es, was mir zuflüsterte, daß vielleicht die nächste Zukunft schon vergebens nach diesen bekränzten Häuptern blicken würde, und ich durch eigene Schuld sie niemals sah. Offen gestanden waren Rossini und Auber für mich weit größere Merkwürdigkeiten als das Hotel de Ville oder die Galerie im Luxembourg, ohne deren Bekanntschaft sich doch jedermann schämen würde, Paris zu verlassen. So zögerte ich denn nicht länger, die Briefe zu mir zu stecken, die mir bei beiden Meistern freundliche Aufnahme sicherten. Rossini fand ich in seinem kleinen Arbeitszimmer im ersten Stockwerk seiner Villa zu Passy. Eben mit Notenschreiben beschäftigt, erhob er sich bei meinem Eintritt mit einiger Schwerfälligkeit, für welche das freundliche Wohlwollen der Züge und die herzlich entgegengestreckte Hand gleichsam um Entschuldigung baten. Rossini's Kopf, so wenig er jetzt den bekannten Bildnissen aus seiner Glanzperiode gleicht, macht noch immer den Eindruck des Bedeutenden und Anmuthigen. Unter der philiströsen braunen Perrücke wölbt sich noch immer eine heitere, klare Stirn; geistvoll und freundlich glänzen die braunen Augen; die etwas

lange, aber schön modellirte Nase, der feine, sinnliche Mund, das runde Kinn sprechen noch von der einstigen Schönheit des alten Italieners. Man stellt sich Rossini nach dessen Porträts größer vor, als er ist, und allerdings ließe sein mächtiger Kopf einen höheren Körperbau vermuthen. Durch Corpulenz und zunehmende Widerspänstigkeit der Füße etwas gehindert, ließ Rossini es sich trotzdem nicht nehmen, mich in seinen Salon hinabzuführen. Auf seinen Stock gestützt, ging er langsam die Treppe hinab und machte mit sichtlicher Freude an seinem Besitzthum die Honneurs. „In fünfzehn Monaten," sagte er, ist die ganze Villa gebaut und eingerichtet worden; vor anderthalb Jahren noch war alles ein leerer Fleck." Wände und Plafond des Salons sind mit hübschen Fresken geschmückt, deren durchweg musikalische Sujets Rossini selbst angegeben und durch italienische Künstler hat ausführen lassen. Da zeigt uns ein Bild, wie Kaiser Joseph II. nach der Vorstellung von „Figaro's Hochzeit" Mozart in die Hofloge kommen läßt; ein anderes bringt uns Palestrina im Kreise seiner Schüler u. dgl. Zwischen den größeren Bildern ruht das Auge auf Porträt-Medaillons von Haydn, Cimarosa, Paisiello, Weber und Boïeldieu, „mon très bon ami Boïeldieu"! wie der Hausherr wiederholt ausrief. Die Wandgemälde gaben Rossini den natürlichsten Anlaß, seine Bewunderung der älteren großen Meister, insbesondere der deutschen, zu äußern. Seine begeisterte Verehrung für Mozart ist bekannt. Sie ist durchaus wahr und ungekünstelt. Den „Barbier", der doch an sprudelndem Muthwillen, an eigentlich lustspielmäßigem Temperament „Figaro's Hochzeit" übertrifft, will Rossini neben dieser nur als musikalische Posse gelten lassen. Mozart's komische Opern, erklärt er, seien wahre „dramme giocose", während alles, was er selbst nach dem Vorgang der Neapolitaner componirt habe, im engsten Sinne „opera buffa" sei. Man kann nicht bescheidener von seiner eigenen, nicht rühmender von Anderer Thätigkeit sprechen, als Rossini es thut.

Der Maestro war ungemein wohlgelaunt und gesprächig. Ich kam gar nicht in die häßliche Versuchung so mancher Reisenden, welche jeden berühmten Mann wie eine Citrone für ihren Privatgebrauch auspressen. Die Erinnerung an Wien, das er seit 1822 nicht wiedergesehen, schien den greisen Maestro freudig zu beleben; ausnahmsweise erwähnte er einer eigenen Oper, der „Zelmira", die er damals für Wien geschrieben. „In Wien," rühmte Rossini, „hatte ich zum erstenmal ein Publikum gefunden, das zuzuhören verstand. Dieser aufmerksame Antheil war mir etwas ganz überraschendes, denn in Italien plaudert das Publicum während der Musik und wird erst ruhig, wenn das Ballet anfängt."

Eine authentische Erklärung über Rossini's Verhältniß zu seinem begeisterten Biographen Stendhal (Henri Beyle) war mir zu wichtig, als daß ich eine bescheidene Frage hätte vermeiden sollen. Rossini erwiderte, daß er diesen seinen entzücktesten Verehrer ein einzigesmal und zwar in Italien, bei der Sängerin Pasta gesehen, aber niemals gesprochen habe. Man hatte Rossini (wahrscheinlich in gehässig übertreibender Weise) gesagt, daß Stendhal sich seiner genauen

Bekanntschaft rühme, und „von einem solchen Lügner wollte er nichts wissen.“ Ich brauche kaum zu sagen, daß dieser verschmähte Liebhaber mich im Grabe dauerte, und ich eine wohlgemeinte „Rettung“ desselben nicht unversucht ließ.

Wir hatten uns auf einen Divan gesetzt, der eine freundliche Aussicht auf die bunten sonnbeglänzten Blumenbeete des Gartens freiließ. Vor uns stand ein Tischchen, das mit Musikalien bedeckt war. Es waren fast durchaus neue Arrangements aus der „Semiramis“, Potpourris, Impromptus, Quadrillen und ähnliche Sudelküche, welche die Verleger dem geplünderten Componisten artig zugesendet hatten. „Semiramis“ war seit einigen Monaten in französischer Bearbeitung an der Großen Oper aufgeführt und wieder Mode geworden. Ich hatte Tags zuvor die Oper gehört und rühmte deren prachtvolle Ausstattung. Etwas anderes hätte ich mit bestem Willen daran nicht loben können, denn die Sänger kamen mir so ungenügend, die Musik selbst kam mir so leer, langweilig und abgestorben vor, daß ich mitten in der Vorstellung das Theater verließ. Rossini selbst wußte nur vom Hörensagen davon. Seit sechzehn Jahren hat er kein Theater besucht, „und solange ist es zum mindesten her“, fügte er bei, „daß man nicht mehr zu singen versteht. Man schreit, man heult, man boxt!“ —

Mehr als die „Bretter, die die Welt bedeuten“ schien ihn die Welt selbst in ihrem neuesten politischen Drama zu interessiren. Bei allem bewundernden Vertrauen auf Garibaldi wollte Rossini der italienischen Bewegung kein günstiges Horoskop stellen. „Ich kenne meine Landsleute“, sagte er kopfschüttelnd, „sie wollen immer mehr und sind niemals zufrieden.“ „Italien ist zu klein für seine vielen großen Städte, deren wechselseitige Eifersucht niemals aufhören und freiwilliger Unterordnung platzmachen wird.“

Während Rossini so in heiterer Mittheilsamkeit fortsprach, freute ich mich, das lebendige Wechselspiel von Intelligenz und Herzlichkeit in seinen Zügen zu betrachten. Aus Wort und Blick drang jene Kindlichkeit und Naivetät, die wir — mehr oder minder — an genialen Menschen immer wahrnehmen. Dem leisen, gleichmäßigen Wellenschlag einer gesicherten Muße hingegeben, nicht alternd in der Freude an der Natur, Kunst und Geselligkeit, keines Ehrgeizes fähig, lebt der alte Maestro seit dreißig Jahren das Leben eines epikuräischen Weisen. Da er an seine eigene Kunst nicht mehr denkt und dies auch von niemand anderem erwartet, begreift man die gemüthliche Objectivität, aus welcher Rossini die musikalische Bewegung der Gegenwart als unbetheiligter Zuschauer, ohne Neid, ohne Verbitterung, wenn auch nicht immer ohne Ironie betrachtet.

Selten hat ein berühmter Künstler so bald Feierabend gemacht, wie Rossini. Mit 21 Jahren schrieb er den „Tancred“ (1813) und war plötzlich der gefeiertste Operncomponist in Europa; mit 37 Jahren (1829) schloß der gefeierte Mann für immer seine Thätigkeit ab. Er that es mit einem Werke, das ihn auf dem Höhepunkt seiner Schöpferkraft und seiner Kunst darstellte, mit „Wilhelm Tell“. Vielleicht hat man ihn allzustreng getadelt ob dieses schnellen Rückzugs vom Felde

künstlerischer Thaten. Die echt italienische Arbeitsscheu Rossini's hat gewiß theilweise diesen Entschluß herbeigeführt. Ganz und gar aber schwerlich. Der einsichtsvolle Mann, der sein Talent niemals überschätzte, mag gefühlt haben, daß er von der übermäßigen Productivität früh erschöpft und nicht mehr im Stande sei, eine Reihe von Werken wie „Tell“ zu schaffen, oder dies eine je zu übertreffen. Der Umschwung, der um das Jahr 1830 auch in den ästhetischen Anschauungen und Bedürfnissen eintrat, konnte Rossini nicht verborgen bleiben, das immer raschere Verwelken seiner älteren italienischen Opern ihm nicht entgangen sein. Hatte er so großes Unrecht, sich nach seinem besten Werke zu einer Zeit zurückzuziehen, wo dies Verstummen noch laut und allgemein beklagt wurde? Zehn Jahre später hätte man wahrscheinlich seine schwach gewordenen Selbstcopien lästig gefunden, und den Meister mit seinen früheren Lorbeern gezüchtigt. Vielleicht ist Rossini's frühzeitige Abdication nicht so ganz ohne innern Kampf vor sich gegangen, als man annimmt, und von der heitern Stirne des Greises abzulesen glaubt. Seit den 30 Jahren seiner behaglichen Ruhe ist er freilich dahin gekommen, sich wie einen längst Abgeschiedenen anzusehen, der aus Wolkenhöhen auf die vielen Musiker herablächelt, die noch die große Mühe haben, zu streben und zu arbeiten.

Große musikalische Streitfragen und Wendepunkte, wie z. B. die „Zukunftsmusik“, haben für den Componisten des „Barbier“ durchaus kein anderes Interesse, als das der Neugier. Es war vor einem Jahre, daß Rossini die Bäder in Kissingen gebrauchte. Sobald er in der Trinkhalle erschien, spielte das Orchester Stücke aus seinen Opern. „Sie können sich kaum vorstellen, wie langweilig mir das war. Ich dankte dem Capellmeister, und bat ihn, doch lieber etwas zu spielen, was ich noch nicht kenne, z. B. von Richard Wagner.“ Da hörte er denn den Festmarsch aus „Tannhäuser“, der ihm recht wohlgefiel, und noch ein anderes Stück, das er nicht mehr zu nennen wußte; — seine ganze Kenntniß Wagner's. Rossini wünschte etwas von dem Sujet des „Lohengrin“ zu wissen. Nachdem ich so kurz und deutlich als möglich erzählt hatte, rief er sehr lebhaft mit drolligem Accent aus: „Ah, je comprends! C'est un Garibaldi qui s'en va aux nues!“ Richard Wagner hatte den alten Herrn kurz vorher besucht, und war ihm „gar nicht wie ein Revolutionär“ vorgekommen, was jedermann gern bestätigen wird, der den kleinen, zierlichen, unermüdlich und geistreich conversirenden Mann kennt. Wagner — so erzählte Rossini weiter — habe sich ihm gleich mit der beruhigenden Versicherung vorgestellt, er sei weit entfernt, die bisherige Musik umstürzen zu wollen, wie man ihm nachsage: „Bester Herr,“ unterbricht ihn Rossini, „daran liegt ja gar nichts; wenn Sie mit dem Umsturz reussiren, dann waren sie im vollen Rechte; fallen Sie aber durch, dann haben Sie sich in jedem Fall verrechnet, mit oder ohne Umsturz.“ — Von dem boshaften Vergleich Wagner'scher Musik mit „Fischsauce ohne Fisch“, der eben in Paris circulirte, wollte Rossini durchaus nichts wissen, und ich glaubte ihm aufs Wort, hätte er nicht mit einer drolligen Feierlichkeit beigesetzt: „Je ne dis jamais de telles choses.“

Nun kennt man aber „de telles choses“ von Rossini in solcher Zahl und von so origineller Art, daß seine Neigung zur Ironie über jedem Zweifel steht. So soll er kürzlich nach der Durchsicht einer Berlioz'schen Partitur ausgerufen haben: „Welches Glück, daß dies keine Musik ist!“

Der liebenswürdige Mann war so unermüdlich im Sprechen und Hören, daß ich selbst daran denken mußte, ihn seiner ruhigen Beschäftigung zurückzugeben. So führte ich ihn denn wieder die Treppe hinauf in sein Arbeitszimmer, wo er im herzlichen Ton Abschied von mir nahm. Nicht unbewegten Herzens setzte ich meinen Weg fort, war doch der berühmte Meister mir als Mensch lieb und werth geworden. Die stattlichen Alleen entlang an schimmernden Landhäusern vorbei wanderte ich gegen St. Cloud. Aus einem geöffneten Fenster quollen wie Rosendüfte die süßesten Melodien aus „Wilhelm Tell“. Unwillkührlich griff ich an den Hut und grüßte gegen die Villa zurück, deren vergoldete Leier noch wie ein kleiner Stern herüberglänzte.

Ein Besuch bei Auber.

Man kann sich nicht leicht etwas Verschiedenartigeres denken, als es die beiden berühmtesten Componisten von Paris in Erscheinung, Stimmung und Lebensweise sind. Während Rossini nur schwer sich von seinen Blumen und Wiesen zu trennen vermag, bringt Auber auch den heißesten Sommer mitten in Paris zu. Er liebt Paris über Alles und verläßt es niemals. Zu jeder Zeit finden wir ihn in seiner eleganten Wohnung, Rue St. Georges. Haus und Straße haben etwas ruhig Vornehmes, sie präludiren entsprechend der aristokratischen kühlen Eleganz, welche uns im Innern erwartet. Wir finden den berühmten Tonsetzer in bequemem Schlafrock, zusammengekauert auf einem niedrigen Fauteuil. Ein schneeweißer Kopf erhebt sich von der Partitur; es grüßt uns eine kleine, dürre Gestalt. Das faltige Gesicht scheint fast zu verkohlen unter der Gluth zweier tiefschwarzer, leidenschaftlicher Augen. Wie unstät und durchdringend schießen diese Falkenaugen aus dem Versteck der dichtbuschigen Brauen hervor! Auber's Kopf ist nichts weniger als edel; mit seiner unfertigen Nase, den vordrängenden Backenknochen, dem breiten Mund erinnert er an Schelling. Aber diese merkwürdigen Augen geben ihm einen Ausdruck ungewöhnlicher Intelligenz. Sie lächeln dich nicht groß und freundlich an, wie Rossini's braune Sterne; blitzschnell packen sie dich, scheu, meuchlerisch. So mußte der Mann aussehen, der die Verschwörung der neapolitanischen Fischer wieder lebendig machte. Den Sänger der heitersten, moussirendsten Melodien von Paris hingegen würde man in dem ernsten Greise nicht vermuthen. Ich sah ihn nicht lächeln, dessen Musik zu lächeln kaum aufhört.

Auber's Gespräch bewegte sich in feinen, knappen, etwas geschäftsmäßigen Formen, freigebig mit Höflichkeiten, sparsam in allem Uebrigen. Er glich mehr

einem Diplomaten oder Banquier, als einem Musiker. Mir fiel ein, daß Auber ursprünglich für die kaufmännische Carrière gebildet war. Die Umgebung stimmt dazu. Das Arbeitszimmer athmet eleganten und geschmackvollen Comfort, aber nicht die lauschige Heimlichkeit einer Poetenwerkstatt. An den Wänden zahlreiche Bilder: schöne Frauenköpfe zwischen kostbaren Kupferstichen nach Le Brun's „Alexanderschlacht". „Die Kunst ist Eins," erklärte der Herr des Hauses, „und unverständlich bleibt mir ein Künstler, der nicht zugleich die übrigen Künste liebt." Dabei sah er viel schwächer, abgestorbener aus, als er in Wirklichkeit ist. Eine beneidenswerthe Spannkraft streckt noch diesen scheinbar verfallenen Leib. An den kalten Tagen des vorjährigen Herbstes konnte man den alten Herrn in leichtem einfachen Rock über die Boulevards eilen sehen. Frühmorgens, während Paris noch in den Betten liegt, reitet er spazieren. Auber, der bekanntlich seine frischesten Melodien zu Pferde erdacht, ist diesem jugendlichen Vergnügen noch nicht untreu geworden. Ja, als echter Franzose soll er auch sein Herz merkwürdig conservirt und noch keineswegs vergessen haben, „was," nach Spohr's Versicherung, „den Waidmann in den Wald treibt".

Während der (fast ein Jahrzehnt jüngere) Rossini seit 30 Jahren einer unerschütterlichen Ruhe pflegt, hat Auber keinen Augenblick aufgehört, mit Eifer und Ehrgeiz zu arbeiten. Die Notenblätter, über welche ich beim Eintreten das weiße Haupt gebeugt fand, gehörten zu Auber's neuester Oper, deren Aufführung noch in dieser Saison bevorsteht. „C'est une imprudence dans mon âge," flüsterte der 77jährige Componist, indem er auf die Partitur deutete. Ich wünsche nichts sehnlicher, als daß der Erfolg dieser Winterfrucht das Wort „imprudence" wo möglich in „miracle" umändere. Denn Auber's Verdienste um das französische Theater sind so groß und glänzend, daß ein Mißerfolg des greisen Meisters fast einem National-Undank gleichkäme. Mit weit besserem Recht stände Auber's Standbild im Atrium der Opéra comique, als Rossini's Statue im Treppenhaus der großen Oper steht. Außer „Guillaume Tell" hat Rossini für die Pariser Oper so gut wie nichts geschaffen; das Wenige, was sie sonst noch von ihm vorführt, sind Bearbeitungen aus dem Italienischen. Die Verdienste Rossini's und selbst jene Meyerbeer's um die Pariser Oper erscheinen — aus dem Gesichtspunkt französischer Kunst — von jenen Auber's überstrahlt. Wir legen hiebei nicht einmal besonders Nachdruck auf Auber's Arbeiten für die große Oper, obwohl darunter die epochemachende „Stumme von Portici", die glänzende „Ballnacht" und ähnliches sich befindet. Auber's Bedeutung ruht in der komischen Oper, also in der echtesten, duftigsten Blüthe der französischen Musik. Von allem Anfang an, seit Philidor, Monsigny, Gretry die Cultur der komischen Oper begründeten, blieb sie dasjenige musikalische Genre, in welchem die französische Nation sich am natürlichsten, feinsten und geistreichsten bewegte.

Die komische Oper repräsentirt alle anmuthigen, liebenswürdigen Seiten des französischen National-Charakters, während die „Große" dessen Maßlosigkeiten

und Grimassen im Hohlspiegel zeigt. Allerdings sind die Talente, welche für die Opéra comique schreiben, an Zahl und Bedeutung sehr gesunken, allein noch immer behauptet dies Genre eine von andern Nationen zu beneidende Höhe, bei einer Stetigkeit der geschichtlichen Entwicklung, wie sie kaum eine zweite Theatergattung aufweist. Zur lebendigsten Ueberzeugung wird Einem diese Thatsache, wenn man die komischen Opern der Franzosen in Paris selbst spielen sieht. Ich wüßte von allen Kunstgenüssen, die mir dort zu Theil wurden, keinen, der so vollkommen, rein und lebhaft auf mich gewirkt hätte, als die Vorstellung des „Fra Diavolo" in der Opéra comique. Nachdem ich kurz vorher an der Großen Oper die „Hugenotten" nur mit Unbehagen, die „Semiramis" gar nicht zu Ende gehört, hätte ich hier nur Souverän zu sein gebraucht, um mir — wie Kaiser Leopold in Wien den „Matrimonio segreto" — in der Komischen Oper den „Fra Diavolo" von Anfang bis zu Ende noch einmal vorspielen zu lassen. Großmüthig wünschte ich mir alle die Landsleute zu Nachbarn, die im Vaterland das große Talent Auber's mit so nachsichtiger Protection abfertigen. Hier auf ihrer Geburtsstätte muß man diese geistreichen, feinen, lebensvollen Spiele sehen und hören, um ihren ganzen Reiz zu erkennen und zu bewundern. Die besten deutschen Sänger sind für das Eigenthümliche dieser Aufgaben größtentheils unbrauchbar. Die gegenwärtigen Künstler der Opéra comique wirken mit sehr bescheidenen Mitteln; allein diese Mittel sind auf das feinste ausgebildet, auf das intelligenteste verwendet. Nicht Eine glänzende Stimme, nicht Eine bestechende Schönheit, aber in der anschmiegenden Feinheit des Ausdrucks scheinen alle Stimmen, in der Grazie der Bewegung alle Gestalten verschönt.

Die komische Oper der Franzosen verhält sich zur großen, ungefähr wie ihre Lustspiele zur Tragödie. Ich bekenne, Racine's „Britannicus" im Théâtre français nicht ausgehalten zu haben, so widernatürlich, prahlerisch, hohl erschien mir Spiel und Sprache dieser Alexandriner-Stentoren. Als aber unmittelbar darauf ein Scribe'sches Lustspiel folgte, waren in meinen Augen die Franzosen die ersten Schauspieler der Welt. Ich bin weit entfernt, den Ruhm der Pariser Großen Oper geradezu unverdient zu nennen. Vortrefflich ist an ihr alles Aeußerliche. Das Decorationswesen ist unübertrefflich, und nicht blos im Sinne leerer Pracht, sondern wirklich künstlerischer, dramatischer Verwendung. Unterstützt von einer beneidenswerthen Tiefe der Bühne, auf deren Vorder-, Mittel- und Hintergrund sich massenhafte Gruppen formiren und frei bewegen können, erzielt diese Decorationskunst nahezu vollständige Illusion des Zuschauers. Auch das Orchester und die Chöre ließen — in den Vorstellungen, denen ich beiwohnte — kaum etwas zu wünschen übrig. Was hingegen den Fremden enttäuscht, sind die Solosänger darunter großartig ausposaunte und noch großartiger bezahlte Namen. Mit ganz wenigen Ausnahmen erscheinen mir die Leistungen dieser Sänger mit ihren enormen Gagen und mit der Weltstellung der Pariser Großen Oper schwer zu reimen, und ich glaube, daß die ersten Kräfte unserer Opernbühne, falls es ihnen gelänge,

sich des Französischen vollkommen zu bemächtigen, in Paris glänzend durchdringen würden. — Mit der komischen Oper verhält es sich gerade umgekehrt. Die besten deutschen Vorstellungen dieser Gattung werden im Total-Eindruck die schwächsten der Pariser Opéra comique nicht erreichen. Wenn es hoch kommt, hat jede bessere deutsche Bühne zwei bis drei gute Mitglieder für die komische Oper, keine einzige aber eine Ahnung von einem vollendeten Ensemble. Notabilitäten der deutschen Oper können von sehr untergeordneten Sujets der Opéra comique lernen, wie man spricht, spielt, sich kleidet, ja wie man gerade im musikalischen Lustspiel zu singen hat. Da ist niemand, der schreit, schleppt, sich vordrängt; alles bewegt sich rasch, zwanglos und natürlich, und will auch mancher für sich nicht viel bedeuten, zusammen sind sie Meister.

Wir sind nur scheinbar von Auber abgekommen. Wenn man die Komische Oper rühmt, rühmt man Auber. Ohne ihn würde die gegenwärtige Opéra comique nur vegetiren; er ist ihre Hauptstütze, und ziert wochentlich ein bis zweimal das Repertoire. Mit den besten seiner Werke hat sich Auber längst neben Isouard und Boïeldieu gestellt; mit seinen schwächsten überragt er wenigstens noch immer die meisten seiner zahllosen Nachahmer.

Auber gab mir in meinem Lobe der Opéra comique nur theilweise Recht; lebt doch in seiner Erinnerung eine viel vollkommenere Blüthe dieses Instituts. Sowohl die Gesangskunst als die Darstellung findet er gesunken seit der Zeit, wo er den „Schwarzen Domino“ für die Cinti-Damoreau schrieb. „C'était une artiste“ wiederholte er, um den Gegensatz zu der gefeierten Ugalde und ihren Colleginnen zu bezeichnen, welche ihm blos als „geschickte Sängerinnen“ gelten. Hingegen sprach er von Montaubry, dem würdigen Nachfolger Roger's und trefflichsten aller Fra Diavolos, mit großer Achtung.

Ganz verschieden von Rossini, blieb Auber im Sprechen karg und gemessen, dabei in Miene und Haltung unbeweglich. Hingegen schien er mit Interesse zu hören, was ich ihm von deutschen Theaterzuständen, namentlich in Bezug auf seine Opern, mitzutheilen wußte. Er selbst war, sonderbar genug, nie in Deutschland, nie in Italien gewesen. Von der neuen musikalischen Bewegung wußte er nur von Hörensagen. Sobald ich Wagner erwähnte, begann Auber von den Conservatoire-Concerten zu sprechen. Als ich mich empfahl, hatte ich die ganze Höflichkeit des berühmten Mannes noch nicht kennen gelernt. Er überraschte mich am folgenden Tag mit der Zusendung eines liebenswürdigen Briefchens. Die Hand, welche den „Fra Diavolo“ geschrieben, hatte es nicht verschmäht, mir durch einige nie erwartete Schriftzüge ein werthvolles Erinnerungszeichen zu schaffen.

Berlioz.

Berlioz bringt alljährlich einen Theil des Sommers in Baden-Baden zu. Erst am Tage vor meiner Abreise gelang es mir, den eben nach Paris Zurückgekehrten begrüßen zu können. Berlioz war mir kein Fremder, ich hatte in lebhaftem Verkehr mit ihm eine Spanne Zeit durchlebt, von der ich wußte, er werde gern daran erinnert sein. Es war die Zeit seiner Prager Concerte im Jahre 1846. Ort und Zeit konnten damals für Berlioz kaum günstiger sein. Durch das Musikleben der Moldaustadt wehte ein frischer, jugendlicher Hauch, brach ein begeistertes Streben, Empfangen und Erkennen. Der Bann eines engherzigen Classicismus hatte anhaltend genug auf den Pragern gelastet, während ihr berühmtestes und einflußreichstes Musik-Institut, das Conservatorium, unter der (übrigens tüchtigen) Leitung eines Mannes (Dionys Weber) gestanden, der Beethoven nur bis zur dritten Symphonie gelten ließ. Die Prager hatten sich in Haydn, Mozart, Spohr und Onslow festgesaugt, und waren im Bewußtsein des Mozart'schen Ritterschlags („die Prager verstehen mich") beinahe adelsstolz und reactionär geworden. Mit der Uebernahme des Conservatoriums durch den jungen, strebenden Kittl brach dies Eis. Beethoven's späteste Werke, Mendelssohn's Orchester-Dichtungen zündeten im Publicum; von Gade und Hiller nahm man rasch Kenntniß, wagte es mit Schumann's „Peri" und sogar mit der „Lear"-Ouverture von Berlioz. Einige junge Musikfreunde hatten bereits Schumann's „Neue Zeitschrift" zu ihrem Brevier gemacht, und sich unter dem Vorsitz des geistreichen Ambros zu einer bescheidenen „Davidsbündlerschaft" vereinigt. Mit Begeisterung spielten wir Schumann und Berlioz zu einer Zeit, wo man in größeren Städten den ersteren als „Mann der Clara Wieck" kannte, und letzteren mit Bériot verwechselte. Schumann hatte einige Jahre zuvor auf den genialen Sonderling Berlioz enthusiastisch hingewiesen und ihn mit dem schönen Worte eingeführt: „Ist seine Musik ein flammendes Schwert, so sei mein Wort die verwahrende Scheide!" Deutschland begann das Unrecht gutzumachen, das Frankreich gegen Berlioz verübte. Der große Unbekannte rückte uns endlich auch persönlich näher. Die zündende Wirkung seiner Concerte auf das Wiener Publicum lief gleichsam auf den Schienen der Nordbahn elektrisch bis zu uns; die heftigen Scharmützel der Wiener Journalistik erhöhten die Bedeutung des Streitobjectes, umsomehr als ja die gewichtige Stimme des geistreichen Becher für uns den Ausschlag gab.

Also vorbereitet und aufgeregt traf Berlioz die Prager Musikwelt im Jänner 1846. Ein glücklicher Zufall brachte mich bald mit dem verehrten Manne in dauernden Verkehr. Die Musik ist bekanntlich allgemeine Weltsprache, aber die sie treiben, beharren gerne um so hartnäckiger auf ihrem vaterländischen Idiom. Berlioz verstand keine Sylbe Deutsch, und hatte doch viel Musikalisches mit

Leuten zu besprechen, von denen die Kenntniß des Französischen nicht zu fordern war. Indem ich da häufig als Dolmetsch fungirte, trat ich zu dem berühmten Componisten bald in eine Nähe, die mir sonst nicht zugestanden hätte.

Aus dieser Thätigkeit mündlichen „Transponirens“ blieb mir besonders eine Scene in lebhafter Erinnerung. Berlioz hatte mich ersucht, ihn zu Tomaschek zu führen, dessen Schüler ich war. Dieser verdienstvolle Theoretiker und Componist war bekanntlich eine Localberühmtheit. In Böhmen allgemein verehrt, war doch Tomaschek „draußen“ wenig bekannt. Er hatte niemals Kunstreisen gemacht oder irgendwie für die Verbreitung seiner Compositionen gewirkt; je älter er wurde, desto fester saß er — wie die Spinne im Netz — im Centrum eines kleinen bewundernden Kreises. Trotz dieser Isolirung übte Tomaschek in Prag einen großen Einfluß durch sein Urtheil, das man bei jedem musikalischen Ereigniß begierig erlauschte. Es galt für Vermessenheit, wenn ein fremder Künstler Prag verließ, ohne sich Tomaschek vorgestellt zu haben. So erhielt auch Berlioz alsbald den freundlichen Wink, den „Altmeister“ (oder „musikalischen Dalai-Lama“, wie die Spötter sagten) zu besuchen. Als wäre es gestern, sehe ich mich mit Berlioz in sonnig glitzerndem Wintermorgen über die Moldaubrücke wandern, jenseits welcher der Generalbaß in Person residirte. Berlioz hatte sich fest in mich „eingehängt“; ich litt unter dem vernichtenden Bewußtsein dieser Auszeichnung so sehr, daß ich förmlich fürchtete, Bekannten zu begegnen.

Wenige Schritte vor der contrapunktischen Residenz eröffnete mir Berlioz mit liebenswürdiger Nonchalance, er habe in seinem Leben den Namen „Tomaschek“ nicht gehört, noch weniger kenne er eine Note dieses Autors. Jetzt galt es, in gedrängtester Kürze meinem Fremden das ihm fehlende musikgeschichtliche Capitel „Tomaschek“ beizubringen. Um ihn nicht durch die vielen Titel zu verwirren, wiederholte ich ihm schließlich mit Nachdruck, daß Tomaschek auf ein (in der That vortreffliches) „Requiem“ besonderen Werth lege. Wir traten ein, und es spielte sich eine jener halb peinlichen, halb komischen Scene ab, welche man „Dolmetschen“ nennt. Dies brockenweise Hinüber- und Herübertragen unerheblicher und doch oft schwierig wiederzugebender Sätze wurde durch die etwas verlegene Spannung zwischen dem Altconservativen und dem Kunstrevolutionär gerade nicht erfreulicher. Glücklicherweise vergaß Berlioz sein Stichwort nicht, und rühmte sofort die besondere Genugthuung, den Schöpfer des „herrlichen Requiems“ persönlich kennen zu lernen. Der durch Vereinsamung etwas schroffgewordene alte Herr nahm diese Huldigung mit leichtem Kopfnicken und der Erklärung hin, Berlioz' nächstes Concert besuchen zu wollen. Eine so seltsame und flüchtige Begegnung konnte nicht geeignet sein, in Tomaschek's treffliche Seiten irgendwelchen Einblick zu bieten. „Il a l'air bien enchanté de lui-meme“, war das Einzige, was Berlioz nach einigem Nachdenken über die neue Bekanntschaft äußerte.

Was unsere Bewunderung für Berlioz noch befestigte und vertiefte, war der Eindruck seiner liebenswürdigen, geistvollen, durch und durch künstlerischen

Persönlichkeit. Sein künstlerisches Ideal erfüllte ihn ganz, die Verwirklichung dessen, was er in glühendem, nie befriedigtem Drang als schön und groß empfunden, bildete sein einzig Ziel und Streben. In seiner Kunst, mag man sie nun abschätzen wie man wolle, lag eine großartige Redlichkeit. Alles Eigennützige, berechnend Praktische lag dem Manne mit dem Jupiterkopf fern. Dafür hatte er in der Person einer interessanten Spanierin (seiner jetzigen Frau) eine treffliche Ergänzung gefunden. Sennora Mariquita besorgte die Concerte, prüfte die Rechnungen, ermäßigte unerbittlich den Preis von Triangel und Becken. Sie war eine Art weltlicher Vorsehung, die irdische Rose im himmlischen Leben, ein Clavierauszug aus Madame Vieuxtemps. „Ein Glück für Hector, daß ich seine Frau bin!“ lispelte sie nach manch heißem Rechnungsabschluß — und wahrlich, nicht mit Unrecht. Ohne diesen schwarzaugigen Finanzminister hätte „Hector“, arglos und großmüthig wie ein geborner König, bald seine Barschaft zugesetzt und wäre vielleicht eines Morgens ohne die nöthigen Kleidungsstücke, als Bergschotte auf der Probe erschienen.

Diese kräftig aufrechte Gestalt, dies königliche Haupt, dies Goethe'sche Auge, — ich sollte sie sehr verändert wiederfinden. Hätte ich Berlioz irgendwo anders als in seiner etwas abgelegenen Rue du Calais Nr. 4 wiedergesehen, ich würde ihn schwerlich erkannt haben. Zwar hebt die Blässe seines eingesunkenen Gesichts und das gänzlich gebleichte Haar den feinen Schnitt seiner Züge noch plastischer hervor, aber die Kraft und Frische von ehemals ist dahin. Das schöne Auge sinnt trübe und leidend, nur in seltenen Augenblicken an das alte Feuer mahnend. Eine voluminöse Partitur lag vor Berlioz aufgeschlagen, die wohlbekannte verzweifelte Handschrift ließ mich eine neue Composition vermuthen, und so frug ich, mit welcher Arbeit Berlioz gegenwärtig beschäftigt sei. „Je suis occupé à souffrir,“ lautete die rührend traurige Antwort. Berlioz ist so leidend, daß ihm das Niederschreiben einiger Seiten oft tagelange Anstrengung kostet. Schlaflose Nächte theilen sich mit nervenquälenden Tagen in die Ruhe des Meisters. Hand in Hand mit seinem körperlichen Leiden geht eine tiefe Verstimmung des Gemüths, eine immer zunehmende Verbitterung und Vereinsamung. Wie sehr diese Verdüsterung sein physisches Leiden vermehrt und umgekehrt, dessen ist sich Berlioz nur zu deutlich bewußt.

Für Berlioz' Richtung und Streben ist Paris ein hoffnungsloser Boden. Von seinen Landsleuten war er stets unverstanden und wird es bleiben. Die Achtung, mit welcher man in Paris seinen Namen nennt, verdankt er ausschließlich seinem glänzenden Wirken als Kritiker. Den Componisten Berlioz ignorirt man noch immer, ja man würde ihn wahrscheinlich auslachen, hielte nicht sein journalistischer Ruhm und Einfluß die Leutchen im Zaume. Mit aller Mühe bringt er es nur selten dahin, eines seiner Werke in Paris aufgeführt zu hören. Die Orchester fürchten seine Symphonien, die Theater seine Opern. Die colossale Partitur, die ich vor Berlioz aufgeschlagen fand, ist sein letztes großes Werk, —

sein bedeutendstes, wie er meint, — die Oper: „Die Trojanerinnen". Seit mehr als zwei Jahren vollendet, war dies Werk an der „Großen Oper" beinahe schon angenommen, zu Gunsten anderer Novitäten aber wieder remittirt. Nun hofft Berlioz auf eine Annahme in dem neuen lyrischen Theater, das in der Nähe des Boulevard Sebastopol — erst gebaut wird.

Wenn Berlioz seine Compositionen aufführen will, muß er nach Deutschland gehen. Da findet er liebevolles Entgegenkommen, Verständniß, Anerkennung. Deutschland ist das Adoptiv-Vaterland seines Herzens, und welch' anderes Land vermöchte das geistige Asyl eines Instrumental-Componisten zu werden, der in rein idealem Drang auf den Spuren Beethoven's weiter zu dringen versuchte. Berlioz' Sommerausflug nach Baden-Baden hängt damit zusammen; er hat Benazet's Engagement angenommen, dort in jeder Saison ein großes Concert zu dirigiren. Abgesehen von dem ansehnlichen fixen Honorar, welches der wenig bemittelte Componist dafür bezieht, findet er hier die einzige Gelegenheit, seine Werke einem großen gebildeteren Publicum vorzuführen. Das Vorbereiten und Ausführen dieses Monstreconcerts ist für Berlioz mit unsäglicher Mühe verbunden, aber leuchtenden Auges erzählt er, wie der schöne Erfolg ihn jedesmal entschädige und tröste. Nach Paris zurückgekehrt, fühlt er sich durch den künstlerischen Gegensatz doppelt gedrückt. Hier, wo die Kunst zunächst die Aufgabe hat, glänzend und amüsant zu sein, hat dieser grübelnde, tiefleidenschaftliche Geist nichts zu hoffen; er sieht sein besseres Ich verloren „dans ce monde perdu et corrompu". Die Hoffnung aus früherer Zeit scheint ihn verlassen zu haben, er nimmt keinen Zuspruch an, der an eine doch zu erwartende Veredlung und Vertiefung der französischen Musik appelirt. „J'ai pris mon parti." Dieser Seufzer schmerzlichster Resignation haucht einen trüben Fleck auf den patriotischen und künstlerischen Ruhm der Franzosen. Ist doch Berlioz der einzige französische Instrumental-Componist, von dem überhaupt in der Geschichte der musikalischen Entwicklung die Rede sein kann. Es bleibt höchst charakteristisch für die französische Kunst, daß ihre Instrumentale Componisten an Zahl und Bedeutung beinahe Null sind. Der französische Musikgeist ist so eng mit dem Wort verbunden, daß er abgetrennt davon nur kümmerlich nach Luft schnappt, wie der Fisch auf trockenem Lande.

Der erste, und für lange hinaus einzige Symphonien-Dichter der Franzosen war Gossec († 1829), dem seine Landsleute sogar die Erfindung der Symphonien und die Priorität vor Haydn vindiciren wollen. Ganz abgesehen davon, daß sie mit diesem Anspruch factisch im Unrecht sind, stehen Gossec's Symphonie neben Haydn's wie ärmliche Dilettanten-Arbeiten, und sind für alle Zeit vergessen. Seitdem hat erst in neuester Zeit (1844) ein Franzose im symphonischen Fach Aufsehen erregt, Felicien David, mit seiner „Wüste". Die exotische Form, die frische Localfärbung verliehen dem Werke einen unleugbaren Reiz, ähnlich dem Eindruck mancher Freiligrath'schen Gedichte. Sobald der Schmelz der Neuheit von diesem Einen Werke David's abgestreift war, fiel der ganze Componist so ziemlich

in Verschollenheit. Erwähnen wir noch einiger kleinerer Instrumentalsachen von Charles Gounod, so haben wir beiläufig die ganze armselige Ausbeute der französischen Orchestermusik. Diesen Symphonikern, welche uns eher wie instrumentirende Lieder- und Ariensänger vorkommen, steht wie ein Riese Berlioz mit seiner befremdenden Eigenart und Großheit, mit seiner Bizarrerie und Romantik, mit seinen phantastisch ausgereckten Formen und vollendeter orchestraler Meisterschaft gegenüber. Daß die neueste musikalische Bewegung ihre wichtigste Anregung durch Berlioz erhielt und ihre glänzendsten Effecte ihm verdankt, ist zweifellos. Wenn aber die „Zukunftsmusiker" Berlioz ohneweiters als einen der Ihrigen dutzen und ihr zweifelhaftes Gut mit seiner Flagge decken, so erlauben sie sich mehr, als ihnen zusteht. Ich kann versichern, daß es Berlioz' größter Schmerz ist, mit den Fahnenträgern der „Zukunftsmusik" zusammengeworfen und für deren Experimente verantwortlich gemacht zu werden. Sein Urtheil über die namhaftesten dieser Componisten erlaube ich mir nicht mitzutheilen, weil Berlioz vielleicht in freundschaftlichen persönlichen Beziehungen zu ihnen stehen mag. Im Vergleich mit seinen diplomatisch geglätteten Urtheilen im Journal des Debats klangen diese mündlichen Auslassungen allerdings sehr drastisch. Berlioz' Verbitterung über seine künstlerische Ohnmacht in Paris macht es begreiflich, daß er auch persönlich mit den gefeierten Componisten der Weltstadt keinen Verkehr pflegt. Rossini hat er nie gesprochen. Der Einzige vielleicht, dem er mit herzlicher Achtung zugethan ist, und den er häufig aufsucht, ist der geistreiche und liebenswürdige Componist Stephen Heller, der, seit zwanzig Jahren in Paris eingebürgert, dennoch sein echt deutsches Gemüth und deutsches Talent sich unversehrt erhalten hat. Im Vaterlande zurückgesetzt und mißverstanden, lauscht Berlioz doppelt begierig, wo ihm aus der Ferne ein Liebeszeichen herübertöne. Mit Sehnsucht denkt er an Wien und Prag, und die dort verlebten Tage dünken ihm ein goldener Traum.*)

Musikalisches aus London. (1862).

Von der Ausstellung.

Hätte Dante lange genug gelebt, um als italienischer Ausstellungs-Commissär im Industriepalast zu fungiren, seine „Hölle" wäre ohne Zweifel um ein ergreifendes Bild reicher geworden. Er hätte uns mit lebhafter Genugthuung geschildert, wie moralische Ungeheuer in einem langen jenseitigen Leben verurtheilt sind, Instrumente in einer Industrie-Ausstellung zu prüfen. Die Phantasie der Alten hatte für die Qual nie erreichten Strebens, ewig neu unterbrochenen Bemühens kein grelleres Bild gefunden, als Tantalus, Ixion und die Danaiden. Falls diese vornehmen Dulder hinreichend musikalisch sind, sollte man sie ohne-

*) Berlioz starb am 9. März 1869 zu Paris.

weiters als Berichterstatter hiehersenden; sie würden für die Dauer der Saison leicht freiwillige Ersatzmänner nach dem Tartarus finden. Oder ist es nicht eine Ixionsqual, sich zwanzigmal an ein Pianino zu setzen, um nach den ersten Noten stets von den Tonlawinen der großen Walker'schen Orgel überschüttet zu werden? Der Organist — er spielt natürlich den „Propheten"-Marsch von Meyerbeer — ist kaum bei dem As-dur-Trio angelangt, als ihm auch schon die Hull'sche Orgel die grellen C-dur-Fanfaren von Mendelssohn's Hochzeitsmarsch wie Keulen hinüberwirft. Du suchst zu entfliehen; kann man dem Zorn einer Orgel entfliehen? Da siehst du dich eingekeilt in einen Menschenblock, der zwischen den englischen und den Zollvereins-Clavieren stille steht. Denn merkwürdigerweise braucht sich blos Jemand an ein Piano zu setzen, und darauf frech herumzutrommeln, so hat er auch schon ein kleines Publicum, das ihm andächtig lauscht. Dilettanten und Dilettantinnen, die natürlich niemals eitel sind, produciren sich den ganzen Tag hindurch auf den verschiedenen Pianos, jedesmal beim Aufstehen äußerst überrascht, daß ihnen Leute zuhören. Eben jetzt hatten wir eine unvergeßliche Stunde. Ein ruppiger Jüngling ackerte einen Broadwood'schen Flügel mit dem „Tannhäuser"-Marsch; dicht neben ihm auf einem Pianino von Collard zimperte eine schmachtlockige Lady Schulhoff's „Chant du berger", während schräg gegenüber ihre Gouvernante ein Potpourri oder so etwas Aehnliches ausleerte. Ein zehnjähriges Mädchen bekommt durch diesen Anblick den Muth, an einem billigen Pianino den „young countryman" zu verüben, einen hier allerwärts erklingenden Gassenhauer, auf den eine musikfreundliche Regierung mindestens fünf bis zehn Jahre schweren Kerkers setzen würde. Das Charivari ist allgemein und erstreckt sich durch den ganzen Transept. Du drängst dich durch, und eilst in ein Seitenschiff, das dir als clavierfrei dunkel vorschwebt. Armer Flüchtling! Du bist in das Bereich der französischen Blasinstrumente gerathen. Die Aussteller scheinen eben Käufer zu wittern, und langen ihre theuersten Stücke hervor.

Ein blonder, backenbärtiger Gentleman spuckt in eine Flöte, ein zweiter ist bemüht, eine Clarinette auszusaugen, während drei rothröckige Leibgardisten in Riesen-Ophikleiden ihre (hoffentlich unsterblichen) Seelen aushauchen. Es gelingt dir, aus dieser Blechkammer herauszukommen; deine Leiden sind aber darum noch nicht erschöpft. Du bist höchstens den reißenden Thieren des Orchesters, den Vierfüßlern und Schlangen, entkommen; aber die kleineren, bösartigen Insecten harren noch dein; hörst du das Gewinsel der heimtückischen Physharmonikas und Melodicons? Fühlst du den Stich der kleinen Zithern, die eisige böse Zugluft aus den Bälgen der Harmonikas? Genug, genug! Ist dir noch einige Kraft geblieben, so schleppst du dich nach der österreichischen Abtheilung, und vergräbst dich in dem kleinen, traulichen Verschlag unseres „Office". Die Wiener Blätter sind wieder einmal alle vergriffen — was bleibt dir übrig, als dich deinen Gedanken hinzugeben?

Börne verglich einmal seine Gedanken mit Nudeln. Ich zehrte an folgenden vergifteten Nudeln. Wenn die oft beklagte Eigenschaft der Musik, zudringlich zu sein, irgendwo in ihrer raffinirtesten Scheußlichkeit systematisch gepflegt wird, so geschieht dies gewiß im Londoner Industriepalaste. Das ist ein musikalisches Babel, eine concertgewordene Arche Noe. Eine solche Musik paßt für Völker, die zum Frühstück ihre Tanten auffressen, und nicht für gebildete Besucher der Globe-Restauration oder des „Thomas-Hotels". Daß es noch nirgends eine Spur musikalischer Polizei gibt, und das menschliche Ohr ruhig jedweder Qual und Verhöhnung preisgegeben wird, verräth eine barbarische Lücke in unserer Cultur. Wenn aber unmusikalische Barbaren, nicht zufrieden, solche Hexenküche zu beschützen, auch noch verlangen, man sollte darin die Feinheiten der Instrumente kosten und vergleichen, dann geht der Mensch zu Ende. Könnte die feinste Nase über Wohlgerüche Recht sprechen mitten in einem chemischen Laboratorium, wo Jod- und Chlordämpfe ihr Wesen treiben? Oder in trübem Keller über das Colorit von Bildern urtheilen?

Etwas spät kam die Jury, wenigstens theilweise, zu ähnlichen Empfindungen. Die Blasinstrumente werden zu großem Theil, die Violinen durchaus in einem eigenen abgeschlossenen Local geprüft. Es war dies ein zum Ausstellungsgebäude gehöriger hoher, weiter, leerer Saal. Er gab jeden erklingenden Ton mit lächerlicher Großmuth viermal so stark zurück. Traf man im Ausstellungsgebäude kaum Ein Clavier, das gut klang, so gab es im Gegentheil in diesem Saal keine Violine von schlechtem Ton. Die Geige ist zwar ein ungleich einfacheres Instrument als das Clavier; dennoch bietet die Prüfung derselben eigenthümliche Schwierigkeiten. So bildet die Violine in einer sehr wichtigen Eigenschaft, der Dauerhaftigkeit nämlich, einen directen Gegensatz zum Clavier. Eine gute Violine wird mit der Zeit immer besser, das beste Clavier rasch immer schlechter. Kein größeres Entzücken für den Geiger, als eine hundertjährige Cremoneser Violine; kein trostloseres Möbel, als ein zehnjähriges Clavier. Diese Kurzlebigkeit des Claviers steht in einem so abnormen Verhältniß zu der Größe der Arbeit und der Höhe des Preises, sie setzt das Piano in einer erheblichen Eigenschaft so tief unter die Streich- und Blasinstrumente, daß der erfinderische Geist der Pianofortemacher nach dieser Richtung gewiß noch die glänzendste und wichtigste Aufgabe vor sich hat. Ein Ideal von musikalischem Juror sollte eigentlich in die Zukunft hören können. Manch brillantes neues Piano würde durch ein trauriges Horoskop vielleicht die Hälfte seines Werths verlieren, während aus dem süßen, aber etwas jungen, unreifen Ton einer guten Geige deren spätere Vollkommenheit sich herausfühlen ließe, wie aus dem Most der Wein.

Der ausgestellten Streich-Instrumente waren nicht übermäßig viele; allein es gab sehr gute darunter. Von neuen Erfindungen in diesem Fach können wir höchstens die flachgebauten Violinen des Amerikaners Hulskamp erwähnen welche eine commercielle Zukunft dadurch haben, daß sie in großer Zahl sehr

billig fabricirt werden können. Im allgemeinen war die erfreuliche Wahrnehmung zu machen, daß die Geigenbauer das richtige Princip: den alten Italienern nachzufolgen, allmälig in einer vernünftigen Auffassung anwenden. Noch der officielle Bericht Schebeck's von der Pariser Weltausstellung (1852) durfte über die Charlatanerie klagen, mit welcher Geigenmacher durch künstliche Austrocknung des Holzes, Abschabung des Lackes 2c. alte Cremoneser Geigen, oder richtiger: das Alter der Cremoneser Geigen copirten. Das Streben eines tüchtigen Geigenbauers soll und kann doch immer nur dahin gehen, seine Instrumente so zu machen, wie Guarneri oder Stradnarius sie zu ihrer Zeit gemacht haben, nicht aber neuen Geigen durch bedenkliche Kunstgriffe das Ansehen hundertjährigen Alters und Gebrauchs zu geben.

Die Ausstellung von Blasinstrumenten ist sehr reich, sie dürfte über 1000 Stück in Metall, über 600 in Holz betragen. Die Franzosen haben ihre Instrumente in großentheils flachen, theils rondelartigen Glaskästen am nettesten ausgestellt. Der Eindruck, den wir vor den großen, hellpolirten Blech-Instrumenten Besson's, Gautrot's und Sax' empfingen, war bewunderndes Grauen. Oder wie sonst könnte man diese riesigen, vielfach gewundenen, klappenbedeckten Ungeheuer ansehen; diese Armstrongkanonen der Tonkunst, die drohend ihre weite Mündung gegen uns richten? Zum Glück findet sich selten ein Liebhaber, der sie auf der Ausstellung probirte. Als wenn alle diese Sprößlinge des Ophikleidengeschlechts noch nicht für die zarten Bedürfnisse einer Militärmusik ausreichten und wenigstens die Phantasie da weiter fortsetzen müßte, wo die praktische Möglichkeit endet, hat Sax eine Metalltuba verfertigt, die gar keine musikalische Verwendung zuläßt. Nur einzelne Töne vermöchte ein Nibelungen-Hornist aus dieser Metallschlucht hervorzuholen, in deren Innerem der gewaltige Bläser zugleich sich bequem verstecken kann. Das Instrument von Sax hat für den Musiker keine andere Bedeutung, als für den Raucher die unermeßlichen Meerschaumköpfe haben, welche man hie und da in Auslagkästen paradiren sieht. Die Franzosen würden beides „tours de force" nennen. Neu und höchst interessant ist die zum erstenmal versuchte Verwendung des Aluminiums für Blasinstrumente. Ein aus diesem Metall verfertigtes Flügelhorn von Besson ist so leicht wie Pappendeckel. Vier solche Instrumente erreichen zusammen erst das Gewicht eines gewöhnlichen Blechflügelhorns von gleicher Größe und Dicke. Im Preise stellt sich Aluminium dem Silber gleich, und diese Kostspieligkeit bildet natürlich das größte Hinderniß für die Verbreitung jenes Versuchs. Sollte man aber künftig dahin gelangen, Aluminium billiger zu erzeugen, so wird dessen Verwendung für Blasinstrumente als größte Wohlthat für die blasende Menschheit eine enorme Ausdehnung gewinnen.

Die Flöten von Meister Ziegler in Wien haben durch Schönheit und Solidität der Arbeit und ihre verhältnißmäßige Billigkeit verdientes Aufsehen erregt. Trotzdem kann man sich nicht mehr darüber täuschen, daß die sogenannte

„alte“ Flöte, die gegenwärtig in Wien noch ausschließlich herrscht, von dem neuen System des Münchners Theobald Böhm täglich mehr verdrängt wird. In allen englischen und französischen Orchestern herrscht die Böhm'sche Flöte, und wird, schon durch den Einen Vorzug allein, daß sie die Lunge des Spielers schont, überallhin ihren Weg finden. Die Anhänger der einfacheren, billigeren, gemüthlichen Wiener Flöte mögen noch so gereizt auf die neue Erfindung blicken, dieser allein gehört die Zukunft, ja zum großen Theil schon die Gegenwart. Die Anhänger der alten Flöte werden mit demselben gerechten Herzeleid ihr Lieblingsinstrument verschwinden sehen, wie unsere Großeltern die gemüthliche Postkutsche vor den Dampfmaschinen einer neuen Zeit verschwinden sahen. Wir ehren den Schmerz um musikalische und sonstige Postkutschen; allein nimmermehr möchten wir den Leuten abrathen, auf der Eisenbahn zu fahren. Wenn der Saal ruhig und die Luft rein ist, hören wir seltsame scharfe, langezogene Töne. Sie klingen süß, unsäglich rein, dabei aber eigenthümlich durchschneidend, gläsern, wie mit geisterhaft stieren Augen geradezu auf unsere Nerven losschreitend. Die fremdartigen Klänge kommen aus einer Glasharmonika, und der blonde, freundliche Mann, der sie dem Instrument entlockt, ist Herr Pohl aus Wien. Die Glasharmonika ist mehr eine musikalische Curiosität, als ein Instrument. Auf ein weit engeres Feld musikalischer Entfaltung beschränkt, als die Physharmonika, überbietet sie diese noch an ätherischer Reinheit und nervenaufregender Schärfe des Tons. Es wird wohl zunächst das Interesse des musikalischen Historikers, oder aber das Bedürfniß einer übermäßig gesteigerten Empfindsamkeit sein, was sich diesem Instrumente inniger befreundet. Für unsere Empfindung hat die Glasharmonika etwas krankhaft Gereiztes, sie gehört zu den pathologischen Erscheinungen, die hin und wieder in jeder Kunst auftauchen, um bald wieder zu verschwinden. Das Bestrickende dieses pathologischen Reizes erklärt vollkommen, daß gewisse Stimmungen und Gemüthsrichtungen sich daran berauschen, daß ein Jean Paul und F. D. Schubart dafür schwärmen konnten.

Ein anderer Theil des Publicums, der stärkere Kost liebt, umsteht fleißig die großen Spieluhren und Orchestrions, die zu bestimmten Tageszeiten mit halber oder ganzer Orchesterkraft ihre Stücke abörgeln. Das größte und vollkommenste dieser Automaten ist eine Schwarzwälder Arbeit von Welte im Großherzogthum Baden. Es ist um die Kleinigkeit von 2000 Pfd. St. käuflich. Dies Orchestrion ist ein förmlicher musikalischer Hochofen. Alle Stunden wird die eiserne Thüre unten geöffnet, einige Musikwalzen, wie große Blöcke Holz, hineingeschoben. Nun fängt es an zu knistern, die musikalische Lohe schlägt auf und prasselt mächtig, bis die Feuerung aufgezehrt ist und der Ofen mit einer neuen Ouverture geheizt wird.

Die Ausstellung im Industriepalast ist bekanntlich nicht nach Gegenständen, sondern nach Nationen geordnet. Wer daher die musikalischen Instrumente nach ihren Hauptclassen durchgehen und vergleichen will, muß sich auf lange Kreuz-

und Querzüge, auf fortwährende Abstecher aus Frankreich nach Deutschland, aus England nach Nordamerika u. s. f. gefaßt machen.

Die Jury begann ihre Prüfungsarbeiten mit den Clavieren, den „Vornehmen" und „Gebildeten" der tönenden Gesellschaft. Die Franzosen verdienen hier wie überall als sorgfältige Aussteller Nacheiferung. Ihre Instrumente sind zweckmäßig und gefällig geordnet, und durchaus in guter Stimmung. Alle französischen Instrumentenmacher haben für Virtuosen aller Gattung gesorgt, welche ihre Instrumente in der Exhibition vorführen. Auch fanden wir in der Qualität ihrer ausgestellten Fabrikate ein gewisses Niveau der Anständigkeit, unter welches selbst die geringfügigsten nicht sanken. Von den Clavieren Pleyel's und Herz' bis zu dem letzten französischen Piano der Ausstellung ist keine so große Kluft, wie zwischen dem Besten und dem Schlechtesten der deutschen Abtheilung oder der englischen. In letzterer steht die Firma Broadwood obenan. Ein fremder Herr öffnet uns zuvorkommend die Broadwood'schen Flügel, zieht mit kräftiger Hand die Mechanik heraus und gibt uns Auskunft über jedes Detail der Fabrication. Seine Persönlichkeit hat etwas Fesselndes durch die eigenthümliche Verschmelzung von Intelligenz und Wohlwollen. Das leuchtende braune Auge, die jugendlich elastische Haltung contrastiren schön zu dem grauen Haar und der ernstgefurchten Stirn. So, meint mein Nachbar, könnte ein Premierminister aussehen. In Wirklichkeit ist es der Clavierfabrikant Henry Broadwood. Wer verbindet nicht mit diesem Namen sogleich die Vorstellung einer imposanten Gewerbs- und Handelsthätigkeit? Das Land ist stolz auf die Leistungen und den Ruhm der Firma; die Nation darf stolz sein auf Männer wie Henry Broadwood. Der Mann, dessen — seither sehr vermehrtes — Vermögen schon zur Zeit der ersten Londoner Ausstellung über zwei Millionen Pfund betrug (also über 20 Millionen Silbergulden), sitzt um sechs Uhr Morgens arbeitend an seinen Clavieren. Ein großer Herr, wie nur irgend Einer, ist er doch stolz darauf, Arbeiter zu sein. In seiner Fabrik — sie gleicht einer kleinen Stadt — kennt er jeden Gehilfen, jeden Winkel, jede Verrichtung. Mit einer Liberalität ohnegleichen macht Broadwood fremden Claviermachern den Führer und Erklärer in seinem riesigen Institut, fern von der Kleinlichkeit auch nur des kleinsten Geheimnisses, der kleinsten Prahlerei. Ebenso eifrig als wir Broadwood fanden, Andere zu belehren, sahen wir ihn auch selbst lernen und beobachten. Mit der gewissenhaften Aufmerksamkeit eines Aufstrebenden prüfte er die Eigenthümlichkeiten der ausländischen Instrumente, und selten hörte man neidlosere Anerkennung jedes fremden Verdienstes. Sieht man vollends Broadwood als Haupt seiner Familie von einer trefflichen Frau und vier schönen Töchtern umgeben, in einem Haus, das, ohne allen prahlerischen Flitter, von Aufgeräumtheit und Behagen glänzt, dann kann man sich die freudige Empfindung nicht verhehlen, ein ideales Bild englischen Bürgerthums, englischen Familienlebens geschaut zu haben.

Der Deutsche kann die Bemerkung nicht unterdrücken, wie sehr derlei große englische Unternehmungen durch die riesigen Dimensionen ihres Capitals, Verkehrs, ihrer Arbeitskraft und Speculation vor ähnlichen Fabricationen des Continents begünstigt sind. Die Broadwood'sche Fabrik besteht eigentlich aus zwei großen Etablissements, deren eines sich in der Great Pultney Street, das andere, größere, bei Westminster befindet. Letzteres bedeckt einen Flächenraum von mehr als einer halben Meile im Umfang und besteht aus vier parallel laufenden Reihen von Gebäuden, welche drei große Höfe bilden. Die Gebäude, durchgehends Doppeltracte, sind 300 Fuß lang und enthalten durch drei Stockwerke eine doppelte Reihe von Werkstätten, in denen an 400 Personen sich mit der Ausführung aller jener Arbeiten beschäftigen, welche nothwendig sind, um vom ersten Sägeschnitt bis zum feinsten mechanischen Detail ein vollendetes Piano herzustellen. Die jährlichen Auslagen der Broadwood'schen Fabrik betragen in runder Summe 100,000 Pfd. St. oder Eine Million Silbergulden. Jährlich liefert die Fabrik circa 2300 Claviere, also nicht viel weniger, als alle Wiener Pianofortemacher zusammengenommen. Mit solchen Dimensionen kann nun freilich der genialste Claviermacher Deutschlands nicht concurriren. Neben England ist es vorzüglich Nordamerika, wo derlei Fabricationen sich colossal entwickeln können, wo Talent und Arbeitskraft den üppigsten Boden und selbst bei mangelndem Capital die Hilfe ausgiebigen Credits finden.

Die Familie Steinway aus Braunschweig scheint für Amerika werden zu wollen, was Broadwood für England, Erard für Frankreich. Also in allen drei Fällen Deutsche von Abstammung. Steinway's Instrumente auf der Ausstellung — zwei Flügel und ein Tafelclavier — stehen obenan unter den Clavieren, welche das meiste Aufsehen erregt haben. Diese Instrumente bestechen durch ihren vollen, runden Ton, interessiren überdies durch sinnreiche mechanische Neuerungen. Es sind darin (im gleichen Interesse der Raumersparniß wie der Tonfülle) die Baßsaiten überquer gespannt; der Metallrahmen besteht aus einem einzigen Stück gegossenen Eisens u. s. w. Von allen mechanischen Verbesserungen schien uns die Methode Steinway's, so jung und wenig erprobt sie auch noch sei, doch am meisten Entwicklungsfähigkeit und Zukunft zu haben.

Die Oper.

Wenn von der „Oper in London“ gesprochen wird, hat man immer an die italienische zu denken. Seit einigen Jahren ist zwar der Versuch einer „englischen National-Oper“ wiederholt gewagt worden, allein diese schwächliche Schöpfung wird von den eigenen Landsleuten als Aschenbrödel behandelt und darf sich nur „hors de saison“, in den Wintermonaten blicken lassen. Während der „Saison“ — ein Begriff, der in London mehr als irgendwo auch in künst-

lerischen Dingen entscheidet — gibt es nur eine italienische Oper, und diese obendrein doppelt vertreten durch zwei rivalisirende Opern-Gesellschaften im Coventgarden und in Her Majesty's Theatre. Eine so unerhörte Ausdehnung italienischer Opernmusik in fremdem Land muß heutzutage nicht wenig auffallen. Dies Festsitzen auf einem antiquirten Standpunkt charakterisirt nicht nur die historisch gewordene Zähigkeit der Engländer auch in künstlerischen Dingen, es beweist eben so sehr ihre Verlegenheit, der Alleinherrschaft der wälschen Oper eine ebenbürtige nationale Production entgegenzusetzen. Seit den zweihundert Jahren, als die italienische Oper allmälig von Europa Besitz zu nehmen begann, um ihn lange Zeit unbestritten zu behaupten, hat sich in Deutschland und Frankreich längst eine eigenthümliche nationale Kunst entfaltet und jene importirte wieder herausgedrängt. In Paris besteht zwar noch die Gewohnheit einer kurzen „italienischen Saison", allein neben dieser setzen rührig und unbeirrt zwei bis drei französische Bühnen die Pflege der nationalen Oper fort. Weit entfernt, in der Saison auf das Gastspiel „aux Italiens" angewiesen zu sein, erblicken die Pariser kaum mehr etwas anderes darin, als einen aristokratischen Leckerbissen. In Deutschland haben nicht nur die ehemaligen Hauptsitze der italienischen Oper, Dresden, München, Berlin, die deutsche Oper längst vollständig an die Stelle der wälschen treten lassen, auch Wien hat den letzten Nachklang derselben, die dreimonatliche Stagione im Kärntnerthor-Theater, als antiquirt aufgegeben. In London hingegen vertreten noch immer das gesammte große Kunstgebiet der dramatischen Musik — zwei italienische Gesellschaften. Sie herrschen während der ganzen Zeit allein, wo in London überhaupt von Theater und Musik die Rede ist, denn die ärmliche Comödie, die unter dem prunkenden Namen „new royal Operetta-House" ihr dunkles Wesen treibt, ist in Wahrheit nichts anderes als ein schlechtes Vaudeville-Theater.

Der künstlerische Einfluß der italienischen Oper in London ist im Vergleich zu ihrer Breite und Kostspieligkeit sehr gering. Wenn irgendwo die Oper den Kainsstempel ihrer Entstehung, den Charakter höfischer leerer Ergötzlichkeit noch aufweist, so ist dies der Fall in London. Dies Institut, das fabelhafte Summen verschlingt, steht mit der Nation nicht in dem leisesten inneren Zusammenhang. Es hat gar kein Verhältniß zu dem Volk. Nur die Geld- und Geburts-Aristokratie, verstärkt durch die neugierige Touristenschaar, nimmt Antheil daran. Die italienische Oper zu besuchen ist Mode, sie gehört zu den Satzungen des bon ton. Von dem innerlich erregten Antheil, mit welchem in Deutschland und Frankreich das Erscheinen einer neuen oder die Wiederbelebung einer classischen Oper aufgenommen wird, ist hier keine Rede. Damit soll nicht etwa die Theilnahmslosigkeit des englischen Publicums denuncirt sein, sondern zunächst die unausfüllbare natürliche Kluft zwischen demselben und der italienischen Oper. Kein Volk hat einen so geringen künstlerischen Zusammenhang mit Italien, dem Mutterland des Schönen, als das britische. Wenn wir heute eine italienische Oper in Wien or-

ganisiren wollten, was kaum einem Vernünftigen mehr einfällt, so könnten wir noch immer auf die künstlerische Blutsverwandtschaft pochen. Unser erster Tondichter Mozart ist ein Adoptivsohn Italiens, vor und neben ihm war es der allergrößte Theil der „Wiener Schule“. Getränkt mit italienischen Kunst-Elementen, steht Oesterreich durch seinen italienischen Länderbesitz und das lebhafte sinnliche Temperament des eigenen Volkes in fortwährendem räumlichen und geistigen Zusammenhang mit dem Vaterlande Cimarosa's und Rossini's. In den gebildeten Kreisen Wiens ist die Kenntniß der italienischen Sprache so verbreitet, daß das Publicum in der italienischen Oper nichts weniger als ein wildfremdes Idiom hört. In Paris herrscht ein ähnliches Verhältniß. Die Franzosen, an sich schon den Italienern blutsverwandt, haben ihre nationale Oper aus der italienischen herausgebildet, sie haben ihre besten Componisten und alle besseren Sänger in die Schule Italiens geschickt. Aber England! Was hat England mit der italienischen Oper zu schaffen? Außer einigen Gelehrten und Kaufleuten versteht dort kein Mensch Italienisch. Es war in Her Majesty's Theatre, wo ich eines Abends den „Barbier von Sevilla“ hörte. Ich war erstaunt, Zucchini, der in Wien als Doctor Bartolo von Laune förmlich übersprudelte, hier so wirkungslos und unaufgelegt zu finden. Ein Blick auf die steinerne Miene des Publicums klärte mich rasch auf. Die Leute verstanden ja nicht eine Sylbe vom Dialog und nahmen dieselben Späße, die in Wien schallendes Gelächter hervorrufen, so feierlich ernsthaft auf, als spräche der steinerne Gast im „Don Juan“. Fremd, wie die Sprache, bleibt dem Engländer auch das Phantasie- und Gemüthsleben des Italieners. Jedermann weiß sich diesen Gegensatz selbst auszumalen. In seiner ganzen Wucht fühlt man ihn aber dennoch erst, wenn man London gesehen hat, und seine schweigsam rastlosen Bewohner, wie sie unter verdrießlich grauem Himmel und naßkalter Luft im „Geschäft“ des Lebens arbeiten. Man blicke auf den Molo von Neapel und dann in irgend eine Citystraße von London, um zu wissen, was ein ästhetisches Volk und was ein praktisches ist.

So, dem Wesen der italienischen Kunst fremd, musikalisch nicht hinreichend empfänglich noch geschult, um selbst im zweideutigen Sinn Feinschmecker zu sein, sucht der Engländer in der Oper nichts als eine glänzende Zerstreuung. Er läßt für seinen musikalischen Appetit, ohne viel Wahl, anrichten, „was gut und theuer“ ist. Theuer, das muß man einräumen, sind die zwei italienischen Opern-Gesellschaften und „gut“ genug jedenfalls, ein Publicum, das von der Kunst nur Abspannung, nie Anstrengung der Geistesthätigkeit erwartet, leidlich zu amüsiren.

Zwei italienische Opern-Gesellschaften scheinen uns selbst für London zu viel. Nicht für die Größe der Stadt, aber für die Qualität ihres ästhetischen Bedarfs. Trotz des enormen Fremdenzudrangs zur Weltausstellung sahen wir die italienischen Opernhäuser an mehr als einem Abend recht schütter besetzt. Von Händel bis auf Lumley haben sich in London die Bankerotte der Opernpächter nur zu oft wiederholt, und auch unter dem Nachfolger des letzteren soll der Mecha-

nismus des Gagenzahlens mitunter schon bedenklich gestört sein. Wären nicht manche Versuche bereits gescheitert, man müßte glauben, daß in London neben einer italienischen Operngesellschaft eine deutsche und eine französische besser am Platze wären. Nicht blos mit Rücksicht auf die zahlreichen Fremden und die vielen in London ansässigen Deutschen und Franzosen, sondern weil auch dem Engländer sich damit der einzige Weg öffnete, das Beste der gesammten Opern-Literatur kennen zu lernen. Die italienische Oper ist in ihrem Horizont bekanntlich weitaus die bornirteste, sowie die deutsche die am meisten kosmopolitische ist. Mit ihren zwei großen italienischen Gesellschaften entbehren die Engländer dennoch die Kenntniß der meisten deutschen und französischen Opern. Ganze Stylrichtungen und Kunstgattungen wie die französische Opera Comique sind ihnen verschlossen; von deutschen Opern kennen sie in italienischer Zurichtung „Fidelio", dann „Freischütz" und — „Martha". Nur Meyerbeer haben sich die Italiener begreiflicherweise vollständig assimilirt, er ist neben Verdi der eigentliche theatralische Regent in London.

Die Unternehmer der beiden italienischen Opern im Coventgarden und Her Majesty's sind natürlich vor allem beseelt von dem Gefühle — der Rivalität. Schade nur, daß sie diese Rivalität nicht dahin verstehen, sich jeder ein eigenes Repertoire, ein besonderes Genre zu bilden, sondern im Gegentheil dahin, einander auf demselben schmalen Pfade fortwährend auf die Ferse zu treten. Wenn Coventgarden anzeigt, es werde diese oder jene Novität in acht Tagen aufführen, so kann man Tags darauf mit Sicherheit die Annonce erwarten, Her Majesty's Theatre werde die Ehre haben, dieselbe Oper schon übermorgen zu geben. Während meines Aufenthaltes in London hat sich dies buchstäblich mit den „Hugenotten", „Don Pasquale" und „Robert der Teufel" zugetragen. Letztere Oper war in London seit acht Jahren nicht aufgeführt worden, also so gut wie eine Novität. Herr Gye kündigt sie für die nächste Woche an, natürlich mit „höchst imposanter Besetzung" und „beispielloser Vollendung und Ausstattung".*) Was thut sein Rival, Herr Mappleson? Er setzt die Oper auf übermorgen an und gibt sie mit zwei Proben. Die zweite Probe (am Tage vor der Aufführung) begann um 10 Uhr Vormittags und währte bis halb 3 Uhr Morgens. Zur Mittagszeit wurde dem Chor-, Ballet- und Orchester-Personale das Essen ins

*) Man weiß nicht, ob man die marktschreierische Fassung oder den Sprachwirrwarr der englischen Theaterzettel mehr bewundern soll. Her Majesty's Theatre zeigt z. B. wörtlich an:

„Thursday will be repeated (with unexampled completeness and effect) Meyerbeer's chef-d'oeuvre Robert le Diable. With the following powerful cast: (folgt die Besetzung). Wir lesen in den Personen-Verzeichnissen u. A.: Signor Tamberlick, Madame Penco, Mr. Faure, Herr Formes. Jeder Theaterzettel der beiden Herren ist ein Kauderwälsch aus drei Sprachen. Ja aus vieren sogar, denn über dem Personen-Verzeichniß heißt es in den kleineren Anzeigen noch wie zu Shakspeare's Zeiten „Dramatis personae"!

Theater gebracht — damit sich Niemand aus dem Hause entferne — und nach einer kurzen Rast die Probe bis zum Morgengrauen fortgesetzt. Was lag an dem mangelhaften Ensemble einer todtmüden Künstlerschaft; der Director hatte den „Robert" gegeben und wiederholt, ehe sein Rivale denselben brachte, und somit — all right!

Das künstlerische Princip, wenn man es so nennen mag, ist in beiden Theatern das sogenannte „Starsystem". Es werden nämlich einige „Sterne" (stars) als Mittelpunkt des Ganzen engagirt, um welche dann alles Uebrige in eiliger Mittelmäßigkeit gruppirt wird. Coventgarden, das in besseren Geschäften und in größerem Ansehen steht, hat mehr Sterne und ein geordneteres Planetensystem; Her Majesty's wenig Sterne bei überdies dunklerem und unverläßlichem Himmel.

Ihrer Majestät Theater auf dem Haymarket, dieselbe erinnerungsreiche Bühne, für welche Händel die meisten seiner Opern geschrieben, ist eines der größten Opernhäuser*). Für die unästhetische, wenngleich praktische Hufeisenform des Zuschauerraums und dessen architektonische Dürftigkeit entschädigt die vortreffliche Akustik des Baues. Die leiseste Gesangsverzierung hört man vollständig klar auf den entferntesten Plätzen dieses Hauses. Aeußerst störend ist hingegen das unverhältnißmäßig große Proscenium. Drei Logen auf jeder Seite, befinden sich vollständig auf der Bühne, so weit ragt diese ins Publicum hinein. Die Einrichtung schreibt sich aus den Zeiten eines enthusiastischen Balletcultus her, wo sie den humanen Zweck hatte, gewissen Menschen Menschliches näherzubringen. Für die dramatische Illusion ist eine solche Bühne das Allerverderblichste. Der Sänger, der gehört werden will, tritt fortwährend aus dem Rahmen der Handlung heraus, und steht mitten im Publicum. Was nützt die schönste Kirchhof-Decoration im Hintergrund, wenn die Sänger zur Rechten und Linken keine Leichensteine, sondern Logen voll geputzter Herren und Damen haben? Die Wirkung der trefflichsten Decorationen, der geschicktesten Scenirung geht an der Barbarei eines solchen Prosceniums zu Grunde. Sie macht die große Tiefe der beiden Londoner Opernbühnen zu einem Drittheil illusorisch. Diese Tiefe der Bühne ist unschätzbar für die große Ausstattungsoper, hingegen ein arges Hemmniß für die komische und Conversations-Oper. Im „Barbier" oder „Don Pasquale" wissen die drei bis vier singenden Personen kaum, was in dem unheimlich weiten Raum anzufangen. Wenn Rosina vom Proscenium an ihren Schreibtisch oder gar zum Fenster geht, so legt sie eine kleine Reise zurück. In Coventgarden,

*) Es ist größer als Coventgarden, und gibt dem inneren Raum der Scala in Mailand nicht viel nach. Die Breite des Bühnenraumes beträgt beinahe 80, die Tiefe 62 Fuß. Die 5 Logenränge (210 Logen enthaltend), von denen die 3 ersten fast ausschließlich im Besitz der nobility sind und für die Saison à 150—400 Guineen kosten, fassen 1000 Personen, Parterre (pit) und Galerie zusammen an 1600.

wo vor dem Brand (1856) der Vorderraum der Bühne noch größer war, spielte man damals den „Barbier" vollständig auf dem Proscenium, und stellte unmittelbar hinter die erste Coulisse den Hintergrund. Obwohl ein Nothbehelf, zeugte diese Anordnung doch von der richtigen Einsicht, daß alle Feinheit des Conversations-Stücks in so weiten Räumen verloren geht. Das Beste bleibt überall, die komische Oper, wie in Paris, in ein eigenes kleineres Haus zu retten.

Geistliche Musik.

Wie die Oper der äußerlichste Bestandtheil des Musiklebens in England, so ist dessen echtester und volksthümlichster das Oratorium. Diese seltsame Seitenbildung der Oper hat sich in England zum glänzenden Gegenpol derselben ausgearbeitet und eine Stellung errungen, wie sie in gar keinem anderen Lande einnimmt. Während in England die Oper als künstlich gezogenes Gewächs ein gleißendes Scheinleben führt, der Nation fremd und gleichgiltig, ein Zeitvertreib den Reichen und den Fremden, blüht dort das Oratorium seit Händel's Zeiten in gesunder, zweigtreibender Kraft. Von allen größeren Kunstformen in der Musik ist das Oratorium die einzig populäre in England, die einzige, welche, mit den Anschauungen und Gefühlen des Volkes tief verwachsen, eine ethische Macht über dasselbe ausübt. In England selbst wurde es uns erst recht klar, wie Händel gerade in diesem Land und für dieses Volk ein Kunstgenre schuf, das man die biblische Concert-Oper nennen könnte*). Dem Geschmack des Engländers entspricht darin ebensosehr die Verkörperung biblischer Gestalten, als musikalischerseits das ruhige, kräftige Pathos, der gleichmäßige, große Styl. Es ist gewiß nicht lediglich das musikalische Moment, was den Engländer in Händel's Oratorien die Vollendung aller Kunst, in Spohr's und Mendelssohn's Oratorien die Spitzen der modernen Musik preisen läßt, der religiöse Inhalt spielt in diese Vorliebe mit hinein; doch nur schroffe Ungerechtigkeit vermöchte das größte und beste Theil der Händel-Verehrung in England auf das geistliche Fundament derselben zurückführen zu wollen.

Händel ist in seinem Vaterland beiweitem nicht so populär, als in England. Dabei ist kein Humbug. Das englische Volk, soweit es überhaupt der Musik zugänglich ist, kennt den „Messias" so genau, wie etwa ein deutsches Publicum den „Freischütz" oder die „Zauberflöte". Wie wäre es auch sonst möglich, daß die Tausende von Sängern (Dilettanten), welche aus ganz England

*) Für den Schöpfer der modernen Oratorienform müssen wir Händel trotz der vielen älteren „Oratorien" halten. Den ersten äußeren Anstoß zu seinen Oratorien gab bekanntlich das von der englischen Geistlichkeit erlassene Verbot, eine biblische Oper „Esther" auf dem Theater aufzuführen, worauf sie dann Händel in der noch heute üblichen Concertform (in still life) vorführte.

zu dem Händelfest zusammenströmen, den „Messias“, „Israel“ u. dgl. mit Einer Gesammtprobe singen! Lichtenberg schrieb einmal aus London an Boye, Shakespeare werde in England nicht wie ein großer Schriftsteller verehrt, sondern wie ein Heiliger. Dies gilt weit unbedingter von Händel. Der Händelcultus ist die eigentliche musikalische Religion in England. Als oberstes Consistorium dieses Cultus fungirt die Sacred harmonic society (Gesellschaft für geistliche Musik) in London. Dieses berühmte Institut — man darf es wohl die erste musikalische Gesellschaft der Welt nennen — verdient, etwas näher betrachtet zu werden.

Es war in den letzten Tagen des Jahres 1832, daß in London ein Kreis musikliebender Dilettanten die Gründung einer Gesellschaft beschloß, welche ausschließlich der Pflege geistlicher Musik gewidmet sein sollte. Die ausübenden Musikfreunde („Amateurs practitioners of music“), welche diese Gesellschaft bildeten, hatten anfangs weniger die Veranstaltung großer Concerte, als die eigene Uebung und Erbauung im Auge. Sie versammelten sich wöchentlich einmal des Abends, und zwar anfangs in einer Capelle in Lincoln's Inns Field (Gate Street). Da hatten sie die Benützung der Localität und der Orgel unentgeltlich. Als ihr aber diese Erlaubniß bald wieder entzogen wurde, war die junge „Sacred harmonic society“ in großer Lebensgefahr, denn es fehlte ihr an Geld. Dennoch standen die 31 Mitglieder, aus welchen damals die Gesellschaft bestand, unerschrocken zusammen, errangen sich zunächst die Benützung einer Capelle in der Henriettenstraße, und mietheten endlich für ein halbes Jahr einen Saal in Exeter Hall. Nachdem sie im Jahre 1833 zwei Concerte gegeben, hatten sie Ende December — ein Deficit von 20 Pfund Sterling. Dies betrübende Endresultat wiederholte sich noch bis ins Jahr 1836, ein Beweis, daß die Gesellschaft redlich zu kämpfen hatte. Sie verlor aber nicht den Muth, vermehrte 1836 die Zahl ihrer Concerte auf acht und 1838 auf eilf. Ihr endliches Aufblühen datirt von dem Zeitpunkt, wo die berühmten geistlichen Concerte in der Westminsterabtei seltener wurden und endlich (1840) ganz eingingen. — Ihre Erbschaft ward gleichsam von der Sacred harmonic society angetreten, und zwar mit ungleich ausgebildeteren Kunstmitteln. Im steten Wachsthum entwickelte sich die Gesellschaft, bis sie durch die Veranstaltung des großen „Händelfestes“ im Jahre 1859 den Gipfel ihres Ansehens erstieg. Die Feier des hundertsten Jahrestages von Händel's Geburt, in Deutschland beinahe ignorirt, wurde damals bekanntlich in London durch ein dreitägiges imposantes Musikfest gefeiert. Der immense Erfolg desselben veranlaßte den Entschluß der Gesellschaft, alle drei Jahre ein solches „Händelfest“ im Krystallpalast zu Sydenham unter Mitwirkung aller musikalischen Kräfte des ganzen Reiches abzuhalten. Von dem Reinertrag des Händelfestes 1859 hat die Sacred harmonic society nicht weniger als tausend Pfund Sterling in ihren Unterstützungsfonds eingelegt. Dieser Wohlthätigkeitsfonds ist eine treffliche Einrichtung. Durch freiwillige Beiträge

dann durch die Ueberschüsse der Subscriptionsgelder gegründet, gewährt dieser, gegenwärtig schon sehr ansehnliche Fonds jedem Künstler oder Dilettanten, der irgend einmal mit der Gesellschaft in Verbindung stand, den Anspruch auf eine augenblickliche oder periodische Unterstützung für den Fall der Hilflosigkeit. Dieser Fonds, welcher gegenwärtig bereits ein gesichertes jährliches Einkommen von 100 Pfund Sterling ausweist, unterstützt manchen verarmten oder erkrankten Musiker, der vielleicht drei- oder viermal in den Concerten der Gesellschaft mitgewirkt hatte; ja die Rechenschaftsberichte erzählen von regelmäßigen wöchentlichen Aushilfen, welche an arme Witwen verstorbener Mitglieder verabfolgt werden. Wie schön bewährt sich hier die mild und wohlthätig stimmende Macht der Musik, und wie tüchtig hat der englische Associationsgeist es verstanden, die edle Regung gleich praktisch zu organisiren!

Gleich dem Unterstützungsfonds der Gesellschaft ist auch deren werthvolle Bibliothek vorzüglich durch freiwillige Beiträge und größere Schenkungen entstanden. Diese in Exeter Hall trefflich aufgestellte Sammlung kann von den Mitgliedern an Ort und Stelle oder durch Entlehnung von Werken benützt werden. Sie enthält 2324 Nummern, von höchst werthvollen Antiquitäten bis zu den neuesten musikalischen Büchern und Compositionen herauf, an der Spitze natürlich alle existirenden Händel-Ausgaben, Sammlungen und Arrangements. Diese Bibliothek kann sich freilich mit der zehnfach stärkeren unserer „Gesellschaft der Musikfreunde" nicht messen, noch weniger mit den musikalischen Schätzen der Wiener Hofbibliothek. Allein ein Buch besitzt die englische Gesellschaft, um das die Wiener Bibliotheken sie beneiden können: einen gedruckten vollständigen Katalog ihrer Werke. Die Mitglieder der Sacred harmonic society (gegenwärtig über 800) sind meistens Dilettanten aus den arbeitenden Mittelclassen Londons, Kaufleute, Beamte, Handwerker mit ihren Frauen und Töchtern. Die zu den Concerten beigezogenen Fachmusiker bilden einen verschwindend kleinen Theil. Aus der eigenthümlichen Zusammensetzung der Gesellschaft und ihrer Direction läßt sich schon herauslesen, daß das Institut vollständig im Volke wurzelt und von wahrer Liebe zur Sache gehalten ist*). Das sind andere Namen als in „Her Majesty's Theatre". Die Oper in London ist aristokratisch, ihr Besuch Modesache; die Oratorien-Musik ist demokratisch, und der Antheil daran Herzenssache.

*) Die von der Gesellschaft gewählte, unentgeltlich fungirende Direction besteht gegenwärtig aus folgenden Herren: Carmichael (Baumeister), Ford (Commis), Hanhart (Buchdrucker), Hill (Commis), Kitcat (Kaufmann), Milliar (Kaufmann), Peacock (Wechselmäkler), Puttik (Auctionär), Sherrarel (Schneider), Sims (Wechselmäkler), Stewart (Schneider), Whitehorn (Commis), Willcocks (Commis), Withall (Advocat), Husk (Advocat), Taylor (Zinngießer), Brewer (Schullehrer), Bowley (Schuster). Letzterem gebührt das große Verdienst, die Händelfeste im Krystallpalast organisirt zu haben! Präsident der Gesellschaft ist der Tabakhändler Harrison.

Ihre regelmäßigen Concerte gibt die Gesellschaft in der imposanten Exeter-hall in der City. Im Jahre 1860 fanden vierzehn solche Concerte statt; neun Abende entfielen auf Händel'sche Oratorien, worunter dreimal der „Messias". Haydn's „Schöpfung", Mendelssohn's „Elias" und „Lobgesang" theilten sich in den Rest.

Ich hörte Haydn's „Schöpfung" in Exeterhall. Es gehört zu den überraschendsten Anblicken, wie sich vor dem Zuseher in schroffer Steigung ein Gewirr von Notenpulten und Instrumenten aufbaut, dahinter breite, weite Flächen, hier weiß, dort schwarz — die Sänger und Sängerinnen — und hinter alldem die blinkenden Pfeifen der gewaltigen Orgel! Der Saal — er faßt 3000 Menschen — erscheint zwar wie ein Kinderspiel gegen den Krystallpalast, allein er ist doch gleichfalls nur für Massenwirkungen geeignet, für die dicken Pinselstriche gewaltiger Chor- und Orchesterfresken. Die Solostimmen kämpfen sich mühsam aus dieser Umgebung heraus. Frau Jenny Lind-Goldschmidt sang die Sopranpartie. Wir Alle haben einst für diese singende Fee geschwärmt; warum soll ichs nicht vor Allen eingestehen, daß ich mit Bewegung dem Moment entgegensah, wo sie heraustreten sollte. Ohne schön zu sein, hat Jenny Lind doch stets mit der Kraft der Schönheit gewirkt; der Gesang, welcher Bellini und Donizetti idealisirte, mußte doch wohl auch einen Heiligenschein um die Sängerin selbst zaubern. Sie trat hervor, weiß und ohne Geschmeide, wie sonst. Sie erwiederte den jubelnden Empfang mit einem kurzen, gleichgiltigen Kopfnicken, wie sonst. Allein das einst prophetisch-leuchtende Auge ist glanzlos und müde geworden, um den Mund spielen böse Falten ein unfreundliches Spiel. Nun hebt sie zu singen an, und ich erkenne die Stimme, wie man ein halbverwittertes Bild nach Jahren wieder erkennt. Die Töne kommen schwach und verschleiert, in hohen kräftigen Stellen mit Anstrengung. Manchmal dringt noch ein vereinzelter Silberton wie ein Strahl durch trübes Gewölk, um, gleichsam erschrocken, schnell wieder zu verschwinden. Was in solchem Material sich überhaupt noch leisten läßt, das leistet die Künstlerin wie keine zweite in der Welt. Ich will es glauben, daß es im traulichen Familienzimmer noch immer entzückend sei, sie Lieder singen zu hören. Allein die unbarmherzigen Concertsäle Londons sollte unsere Nachtigall fliehen. An dem Beifall des Publicums wird sie freilich lange nicht gewahr werden, daß ihre Stimme am Anfang des Endes ist. Das englische Publicum ist beispiellos in Sachen der Pietät, und in Jenny Lind hat es die doppelte Virtuosität zu ehren: der Kunst und der Wohlthätigkeit. Die treffliche Frau wird vielleicht noch lange mit ihren Tönen Kirchen und Spitäler erbauen, ihre Hörer kann mehr.

Bei aller Großartigkeit der Concerte in Exeter Hall verhalten sich diese doch zu einem „Händelfest" im Krystallpalast wie ein Streichquartett zur großen Symphonie. Diese Händelfeste (das erste fand im Jahre 1857, das zweite im Jahre 1859, das dritte im verflossenen Juni statt) verdanken ihren Ursprung der „Sacred harmonic society", welche, den rein musikalischen Theil besorgend, sich

wegen des übrigen Arrangements mit der „Krystallpalast-Compagnie" associirt. Dies oft geschilderte Musikfest hier abermals schildern zu wollen — es wäre ein eitel Unternehmen. Wer diesen unermeßlichen Glaspalast betritt, der glaubt, auch ohne jedes Musikfest, sich in ein colossales Feenmärchen versetzt. Nun füllen sich die gloriosen Räume des Palastes von Glas. „Man denke sich", ruft ein älterer Berichterstatter aus, „diesen 40 Millionen Kubikfuß sonnigen, kunst- und naturverklärten Raums einschließenden krystallnen Palast mit 30,000 Köpfen neben und in fünf luftigen Galerien übereinander gefüllt. Dazwischen ragen Tausende von Statuen und Büsten, leuchtend zwischen Palmen und Platanen, Bannern und Orangen, riesigen Schlinggewächsen und hängenden Gärten, mit historischen und industriellen Courts, colossalen Reiterstatuen, beschwingten Victorien u. s. w. Vor uns viertausend singende, geigende und blasende Musiker unter der großen Orgel versammelt zu sehen, ringsumher das farbenbunte, unabsehbare Publicum, und überall dies erstaunliche Arrangement, welches jedermann leicht seinen Sitz finden ließ und Allen gestattete, sich in den Pausen beliebig im ganzen Palast zu ergehen. — das allein, ehe noch ein Ton Musik erklang, war ein Eindruck von bezwingender Großartigkeit! Kein Land der Welt vermöchte Aehnliches hervorzurufen. Diese Neigung für das Colossal-Große, zugleich aber das kühne Geschick, es practisch zu gestalten, charakterisirt auch auf künstlerischem Felde den Engländer." *)

Dem Kundigen braucht nicht erst versichert zu werden, daß der eigentlich musikalische Genuß dabei ein sehr bedingter und beschränkter ist. Von feiner Schattirung und Belebung kann bei einem solchen Tonkörper keine Rede sein. **) Wo die Musik den Charakter imposanter Kraft und Feierlichkeit annimmt, da ist die Wirkung unbeschreiblich. Niemand, der den „Messias" im Krystallpallast gehört, wird jemals den Ausruf: „Wonderful!" vergessen, der in dem großartigen F-dur-Chor mit der höchsten Kraft des ganzen Chors und Orchesters die Räume durchschmettert. Das ist ein Donnerschlag in Harmonie gebracht. Derlei Massen-Effecte, unterstützt von den eigens für den Krystallpallast verfertigten Riesenpauken und einer vorweltlich großen Trommel, wirken ungeheuer. Alles Uebrige fällt dagegen ab, oder hat Mühe sich überhaupt vernehmbar zu machen. Wenn einer

*) Einige Zahlen dürften die Dimensionen dieses Festes ungefähr anschaulich machen. Im Jahre 1859 war während der Hauptprobe und der drei Festtage der Krystallpalast im ganzen besucht von 81,309 Personen. Die Brutto-Einnahme betrug 35,000 Pfund Sterling. Von dem Reinertrag (20,000 Pfund Sterlig) erhielt ein Drittel die „Sacred harmonic society" und zwei Drittel die Actionäre des Krystallpalastes.

**) Das Orchester bestand aus 98 ersten, 96 zweiten Violinen, 75 Violas, 75 Cellos, 75 Contrabässen, 86 Blas- und Schlag-Instrumenten: zusammen 499 Spieler. Den Chor bildeten 810 Soprani, 810 Alti, 750 Tenore, 750 Bässe: zusammen 3120 Stimmen. Die Solosänger, Dirigenten, Organisten rc. dazugezählt, gibt eine Summe von nahezu 4000 Personen.

der Solosänger sein Recitativ beginnt, so ist's als käme das kleine Stimmchen von 50 Meilen weit her. Das gleichzeitige, haarscharfe Zusammentreffen der Choreinsätze mit dem Tactirstab des Dirigenten ist bei einem solchen Körper nicht möglich; man sieht den Capellmeister stets um etwa eine Achtelnote vorausschlagen. Costa dirigirt diese Musikschlacht mit der nöthigen Kraft und Kaltblütigkeit; manche Willkürlichkeiten, wie das häufige Verstärken der Bässe durch Ophykleïden, wird ihm kaum ernstlich verdenken, wer je „bei Sydenham" dabei war.

Daß ein Fest von solchen Dimensionen nicht lediglich ein Ausbruch von Händel-Enthusiasmus, sondern gleicherweise Gegenstand einer großen kaufmännischen Speculation ist, versteht sich. Mehr vielleicht als irgendwo klammern sich in England mercantile Interessen an künstlerische Unternehmungen. Wir haben hierüber manch wunderliche Thatsache in petto, die kein Künstler vom Continent vertheidigen wird. Allein gegenüber dem Händelfest scheint uns das einseitige Betonen der Speculationen ungerecht. Es ist wahr, die Crystal Palace Company denkt dabei nur an ihre Bilanz; sie macht ein Geschäft in „Händel", wie sie Tags darauf ein Geschäft in Kohlen macht. Allein die künstlerische Feier leidet nicht darunter, daß das Comité sich darauf versteht, Tausende von Besuchern anzulocken. Zu Ehren eines großen Tondichters 10,000 Pfund riskiren, damit das Dreifache gewinnen und am Ende das imposanteste Musikfest des Jahrhunderts hergestellt haben, das mag man bei uns „echt englisch" nennen, gewiß aber nur im rühmenden Sinne. Zeugniß für das ehrfurchtsvolle musikalische Interesse der Hörerschaft geben diese drei, ausschließlich Händel'sche Musik bringenden Festtage. Ich sah manch deutschen Händelfreund und Händelkenner dabei ungeduldig werden, den englischen nicht. Ist es nicht die großartigste Huldigung für Händel, wenn sich bei den ersten Tönen des gewaltigen „Halleluja!" Alles von den Sitzen erhebt! Dieser Chor ist nebst der Volkshymne (God save the Queen) die einzige Musik, die in England jederzeit stehenden Fußes und mit entblößtem Haupt angehört wird. Ein merkwürdiges Zeichen von dem ernsten und intimen Verhalten des englischen Publicums zu Händel sind die billigen Ausgaben seiner Oratorien, die um ein Spottgeld ausgeboten, und massenhaft bei jeder Aufführung gekauft werden. Im Krystallpalast wurde eine neue Ausgabe des „Messias" (vollständige Gesangspartitur mit Clavierbegleitung) um den unglaublichen Preis von 16 Pence verkauft; eine größere, schönere Ausgabe um zwei Schillinge! In demselben bequemen Großoctavformat im nettesten Typendruck hat der Verleger Novello nicht nur alle Händel'schen, sondern auch die Oratorien von Haydn, Mendelssohn, Spohr, die Messen von Beethoven und Mozart u. s. w. erscheinen lassen. Wie ungemein wird dadurch die Kenntniß der besten Meisterwerke verbreitet! Für eine Bagatelle, um wenige Pfennige theurer, als die Textbücher im Kärntnerthor-Theater, kauft man in London am Eingang zum Concertsaal den „Clavierauszug mit Text" eines großen Oratoriums. Der größte Theil der Zuhörer hat auch denselben während der Production zur Hand, und liest aufmerksam

mit. Bedenkt man nun, daß bei jeder Aufführung in Exeter Hall Hunderte, und im Krystallpalast Tausende von Exemplaren des betreffenden Oratoriums verkauft sind, welche nach dem Concert im Familienkreise durchgenossen, und für lange Zeit Gegenstand der Ergötzung und des Studiums werden, so muß man die Engländer um diese Seite ihres Musiklebens beneiden. Der Einwurf, daß Novello mit diesen billigen Ausgaben ohne Zweifel nur seinen eigenen Nutzen bezwecke, berührt uns natürlich auch hier nicht im entferntesten. Novello muß, wie wir aus guter Quelle erfuhren, etwa 30,000 Exemplare seiner billigen Oratorien verkaufen, um die Kosten vollständig gedeckt zu sehen, dann erst beginnt sein Profit. Wir können ihm denselben nicht hoch genug wünschen. Für den Vertrieb dieser Oratorien-Ausgaben ist auch echt englisch gesorgt. Nicht nur colportiren in London Hunderte von Händen diese Ausgaben, und Hunderte von Kehlen rufen sie aus, auch auf allen Eisenbahn-Stationen im ganzen Reich werden sie wochenlang vor einer Aufführung feilgeboten. Uns würde es allerdings in namenloses Staunen versetzen, wenn wir im Liesinger Bahnhof Beethoven's D-Messe würden feilbieten oder in Baden die Passagiere mit dem „Israel in Egypten" in die Waggons steigen sähen. Es ist dies einer jener englischen Einfälle, die zwar nach Geld ausgehen, aber auf dem langen Wege dahin fortwährend Gutes wirken. Mag immerhin Merkur säen, wenn nur Minerva miterntet.

Vereine. — Concerte.

Der Zug von Großartigkeit, welcher die gesammte Kunstpflege in England charakterisirt, fehlt auch dem eigentlichen Concertwesen nicht. Er äußert sich zunächst in der Massenhaftigkeit des Gebotenen; tiefer ruht er in der vielverschlungenen Association der Kräfte. Als merkwürdigstes Beispiel der letzteren schilderten wir jüngst die „Sacred harmonic Society" und ihre Verbindung mit der Krystallpalast-Compagnie zur Durchführung der Händelfeste. Außerdem ist die Zahl der musikalischen Gesellschaften in England erstaunlich. Ein interessanter Wegweiser darin ist der jährlich in London erscheinende musikalische Adreßkalender („Musical Directory"). Das Verzeichniß sämmtlicher Musikvereine und die Adressen aller englischen Tonkünstler, Musiklehrer und Verleger bedeckt in diesem Kalender 112 enggedruckte, doppelspaltige Seiten. Indem wir den Jahrgang 1862 durchblättern, zählen wir sechzig Musikvereine in London und deren 170 außerhalb London. Davon entfallen auf Birmingham 6, Canterbury 4, Dublin 7, Manchester 8, u. s. w. Seit mehr als 40 Jahren haben diese Städte, dann Gloucester, Worcester, Hereford, Norwich, York 2c. 2c., ihre periodisch wiederkehrenden Musikfeste, meist zur Zeit der jährlichen Gerichts-Sessionen.*) Die musikalische Centralisation

*) Interessant ist die „Musikalische Gesellschaft" in Cambridge, die (Chor und Orchester) ausschließlich aus Universitäts-Mitgliedern besteht.

in London ist demnach keine so egoistische und straffe, daß sie das Land gleichsam musikalisch veröden würde. Obendrein kommt der Ueberfluß der Hauptstadt hier den Provinzstädten in regelmäßigem Kreislauf zugute. Gegen Ende und nach Ablauf der „Saison“ in London veranstalten die ersten Künstler, einzeln oder zu kleinen Gruppen vereinigt, Gastreisen in die Provinz. Sie finden dort häufig mehr Theilnahme, ästhetische und finanzielle, als in der musikalisch erdrückten Hauptstadt. Die Städte der vereinigten Königreiche erfreuen sich bedeutenden Wohlstandes und bringen der Kunst gern ihren Zehent.

Die Musikvereine in den Städten bestehen größtentheils aus Dilettanten, die zu regelmäßigen Uebungen und Productionen im Chorgesang oder Orchesterspiel sich vereinigen. Zu ihren größten Aufführungen, namentlich Oratorien, lassen sie für die Solopartien berühmte Künstler aus London kommen. Diese künstlerische Hilfeleistung ist wechselseitig, denn die Provinzstädte sind es, die wieder ihrerseits das Hauptcontingent zu den großen Händelfesten nach London senden. Die Vorbereitung dafür bildet das Jahr hindurch eine Hauptaufgabe der meisten Landvereine. In vorzüglicher Achtung stehen namentlich die Musical Society in Manchester (wo deutsches Element stark einwirkt) und die Oratorien-Gesellschaft von Liverpool. In Liverpool zahlen 400 überzählige Mitglieder eine halbe Guinee für das Vorrecht, Concertbillette in den seltenen Fällen kaufen zu dürfen, wo durch Abwesenheit oder Erkrankung von Abonnenten ein Sitz disponibel wird. Von der „Provinz“ spricht daher der englische Musiker mit mehr Respect, als der deutsche oder französische es thun dürfte.

In London behauptet unter den Orchester-Vereinen die „Philharmonic Society“ historisch wie künstlerisch den ersten Rang. Sie ist die oberste Behörde für die Instrumentalmusik, ungefähr wie die Sacred Society für das Oratorium. In der Vortrefflichkeit der Leistungen steht sie allerdings unter der letzteren. Von jeher hatten die Engländer weniger Sinn für die Instrumentalmusik, als für den Gesang. Die Bildung tüchtiger Orchester und stehender Vereine dafür hat sich darum in England verhältnißmäßig spät entwickelt. Die Philharmonic Society ist genau so alt wie unsere „Gesellschaft der Musikfreunde“, und feiert demnächst mit dieser zugleich ihr fünfzigjähriges Jubiläum. Eine kleine Anzahl von Fachmusikern gründete die Gesellschaft, hauptsächlich, „um die Meisterwerke Haydn's, Mozart's und Beethoven's, bisher das Eigenthum eines beschränkten Kreises von Kennern, endlich dem großen Publicum bekannt und werth zu machen“*). Zwanzig Jahre vorher hatten freilich Haydn's Concerte der Instrumentalmusik in London einen großen Aufschwung gegeben, allein er war nicht nachhaltig. Die Unternehmung des trefflichen Salomon fand keine Nachahmung, und Haydn's Symphonien wurden nicht mehr gehört. Herr G. Hogarth constatirt, daß zur Zeit der Gründung der Philharmonischen Gesellschaft nicht Ein Orchester in

*) „The philharmonic Society of London“. By George Hogarth. London 1862.

London bestand, das fähig oder geneigt gewesen wäre, reine Instrumentalwerke aufzuführen. Die Opern-Orchester beschränkten sich auf ihren Theaterdienst, und die „Ancients concerts" schlossen statutenmäßig die Werke aller Componisten aus, die nicht seit wenigstens dreißig Jahren verstorben waren. Da beschlossen die Gründer der Philharmonischen Gesellschaft, diese Lücke durch Aufführung von Orchester- und Kammermusik zu füllen. Solostücke und Duos sollten ausgeschlossen, Gesang nur mit Orchester-Begleitung zugelassen sein. Die Gesellschaft, bestehend aus 30 Mitgliedern und einer unbeschränkten Zahl von Theilnehmern, machte keine geringen Ansprüche an deren Kunsteifer. Jedes Mitglied und jeder Theilnehmer hatte jährlich drei Guineen einzuzahlen, und erhielt nicht das mindeste Entgelt für seine Mitwirkung. Die Einnahmen wurden blos für die künstlerischen Zwecke der Gesellschaft verwendet. Das Orchester, gebildet aus den besten Musikern jener Zeit, wurde in den Concerten ganz eigenthümlich, nämlich wie das alte Rom von zwei Consuln regiert. Der eine, der „Orchester-Director" (Salomon), mußte als erster Geiger seinen Part spielen, und gleichzeitig dem Orchester die Tempi angeben. Der zweite (Clementi) saß am Clavier, die Partitur vor sich, und „überwachte" die Richtigkeit der Ausführung. Es begreift sich, daß auf diese Weise keiner der beiden Dirigenten seine Aufgabe vollständig lösen konnte. Die eigenthümliche Zähigkeit der Engländer hielt indeß diesen Gebrauch fest, bis Spohr nach England kam und den Muth hatte, das Directions-Clavier zu beseitigen, und seine Symphonien aus der Partitur mit dem Tactstock zu dirigiren. Zuerst sprachlos vor Entsetzen, erkannten Hörer und Spieler dennoch bald das Zweckmäßige dieser Ketzerei, und seither dirigiren die Engländer wie andere Menschen.

Kammermusik bildete anfangs einen wesentlichen Bestandtheil der philharmonischen Concerte, denn wo hätte das Publicum Haydn's und Mozart's Quartette sonst hören sollen? Erst als mit der Zeit eigene Quartettvereine sich bildeten, concentrirte sich die Gesellschaft immer mehr auf symphonische Musik. Ihr Concertsaal (ursprünglich Argyll-Rooms, später der Opernsaal, endlich, seit 1833, die eleganten und geräumigen „Hannover-Square-Rooms") wurde der Boden, auf dem Alles, was im Bereich der Instrumentalmusik für England denkwürdig ist, sich zutrug. Hier dirigirte Cherubini seine Ouverturen; hier spielten Cramer, Kalkbrenner, Hummel, Moscheles ihre Concerte; hier feierte Spohr (1820) sein erstes Auftreten in England, um für alle Zukunft einer der gefeiertsten Lieblinge des Landes zu bleiben. Die Philharmonische Gesellschaft begründete die Popularität der Beethoven'schen Symphonien in England, gab schon im Jahre 1825 die Neunte Symphonie*), und sendete, ohne einen Moment

*) Im Concertprogramm war das Werk angeführt als: „Neue große, charakteristische Symphonie mit Vocalfinale; Manuscript, eigens für diese Gesellschaft componirt." Der Erfolg war freilich ein so zweifelhafter, daß die Gesellschaft zwölf Jahre vergehen ließ, ehe sie eine Wiederholung des Werkes wagte.

des Besinnens, dem fernen Meister ein Geschenk von 100 Guineen, als dieser krank und schwach genug war, es anzusuchen.

Als Dirigent in den philharmonischen Concerten (1826) genoß Karl Maria Weber seinen ersten Triumph auf dem Boden der ihm bald so verhängnißvoll werden sollte. Mendelssohn's früher Ruhm als Virtuose und Tondichter datirt nicht zum kleinsten Theile von seinem Auftreten in der Philharmonischen Gesellschaft. Hier geschah die erste Aufführung der Ouverture zum „Sommernachtstraum" und der „Hebriden." Die A-dur-Symphonie und vieles Andere von Mendelssohn ist in Folge ausdrücklicher Bestellung für die „Gesellschaft" geschrieben; ebenso Spohr's fünfte und seine „historische" Symphonie. Diese Thätigkeit der Philharmonischen Gesellschaft, nämlich die unausgesetzte Anregung ausgezeichneter Zeitgenossen zu neuen, großen Orchesterwerken, kann man nicht rühmend genug anerkennen. Unter den Missionen eines musikalischen Vereins gibt es vielleicht keine schönere. Die Liberalität und noch mehr die würdige, den Genius ehrende Weise, in welcher die Philharmonic Society derlei „Bestellungen" machte, haben uns oft mit Freude und zugleich mit Trauer darüber erfüllt, daß wir Aehnliches in unserem Vaterlande kaum kennen.

Bei Mendelssohn's Werken hat die Philharmonische Gesellschaft Halt gemacht. Sie bilden neben Beethoven und Spohr das Hauptcapital dieser Concerte, die bekanntlich Mendelssohn's Schüler und Stylverwandter Sterndale Benett leitet. Schumann's erste Symphonie und seine „auf Jenny Lind's Befehl" gegebene „Peri" befremdeten und — verschwanden. Berlioz erregte Unbehagen, Richard Wagner Abschen. Es dürfte eine Weile dauern, ehe das classische Directorium der „Philharmoniker" sich wieder an Schumann wagt; Berlioz und Wagner dürften es überhaupt nicht erleben. Der Engländer ist in der Musik conservativ, wie überall. Er hegt mit Liebe und Pietät, was er als trefflich überkommen und sich assimilirt hat. Allein äußerst selten gelingt es ihm, den Genius zu erkennen und zu begrüßen, so lange dieser noch incognito reist. Hat einmal die Zeit dem Genius den Stempel der Classicität aufgedrückt, dann wird er sich über das englische Publicum nicht zu beklagen haben.

Was wir von Aufführungen der Philharmonic Society hörten, hat uns mäßig befriedigt. Es fehlte nicht an Kraft und Energie, wol aber an Feinheit der Schattirung. Trefflich wirken die grellen Lichter, die breiten Crescendos, der Sturm der Passagen; allein die zarten, halbverschleierten Züge, aus denen des Dichters Seele am rührendsten spricht — nur eben nicht zu jedermann — sie werden in dieser entsetzlichen Deutlichkeit und Solidität erdrückt. Die Violinen sind trefflich, die Bläser etwas roh und nicht rein in der Stimmung. Mit den Aufführungen der „Gesellschaftsconcerte" oder der „Philharmonischen" in Wien ist das Beste, was London in diesem Fach bietet, nicht entfernt zu vergleichen. Das liebevolle, detaillirte, durch viele Proben sich verfeinernde Einstudiren kennt der Engländer nicht. Die Philharmonic Society macht zu jedem ihrer Concerte nur eine Probe.

Ihr Dirigent, Benett, kommt lectionenmüde und gelangweilt an das Dirigirpult; Gründe genug für die Gesellschaft, um nicht ohne große Noth von dem alten, bewährten Repertoire abzugehen.

Ausschließlich classische Concerte gerathen mit der Zeit in die Gefahr bequemen Schlendrians. Zu Anfang der Fünfzigerjahre war die Philharmonische Gesellschaft so bedenklich im Sinken, daß eine Partei von Unzufriedenen austrat und eine „Neue Philharmonische Gesellschaft" gleicher Tendenz stiftete. Vielversprechend unter ihrem ersten Dirigenten, Berlioz, leistet sie gegenwärtig, hinter ihrer älteren Rivalin zurückbleibend, höchstens Anständiges. Ihr Dirigent, Dr. Wylde, macht ebenfalls für jedes Concert nur eine Probe, und diese ist überdies öffentlich. Das Publikum hat zu halbem Preis uneingeschränkten Zutritt. Wo aber die Probe wie ein Concert behandelt wird, da ist es kein Wunder, daß das Concert genau einer Probe ähnlich sieht. Sowol die „alte" als die „neue" Philharmonische Gesellschaft verleihen ihren Programmen durch die Mitwirkung der besten in London anwesenden Virtuosen und Gesangskünstler eine immer erneute Anziehungskraft.

Noch einen dritten Orchesterverein müssen wir nennen, weniger seiner Leistungen als seiner charakteristischen Tendenz wegen. Es ist die (1858 gegründete) „Musical society of London". Geleitet von dem Capellmeister der englischen National-Oper, Herrn Alfred Mellon, ist diese Gesellschaft vornehmlich im Interesse der englischen Tondichter thätig. Die Programme beginnen allerdings mit Mozart oder Beethoven, allein nach diesem „salvavi animam!" folgen die unsterblichen Meisterwerke der Herren Wallace, Lindsay, Balfe, Macfarren, Davison, Horsley, Frank-Mori u. s. w. — Componisten, deren Namen man nur zum kleinsten Theil außerhalb England kennt, die aber daheim als „englische Componisten" nicht übel gefeiert werden. Diese Gesellschaft, die jährlich vier Orchester-Concerte in S. James Hall gibt, und sich eines Bestandes von 1000 Köpfen rühmt, bildet mit der „British society of Musicians" den Tummelplatz der nationalen Partei („nationals") unter den englischen Musikern. Sie schwören auf das von Sterndale Benett einmal in öffentlicher Vorlesung abgelegte Glaubensbekenntniß: daß die englische Musik der deutschen, französischen, italienischen ebenbürtig, groß, selbständig und genial sei. Wie viele von den englischen Musikfreunden es mit der Zeit dahin bringen, diesen Irrthum wirklich zu glauben, ist unbekannt. Genug, daß man mittelst dieses Stichwortes eine Partei bildet und seine eigene kleine Persönlichkeit in den Vordergrund schwingt. Es verhält sich mit dem Cultus englischer Componisten ähnlich wie mit andern uns naheliegenden Nationalitäts-Bestrebungen. Wer in Oesterreich nicht die geistigen Mittel hat, sich vor einem Publicum von Culturvölkern zur Geltung zu bringen, der greift zu dem Costume irgend eines zurückgebliebenen oder beiseitegedrängten Volksstammes und darf nun darauf zählen, als großer „nationaler" Künstler gefeiert zu werden.

Die theueren Preise fast aller Concerte (eine Guinee der Sitz) führten vor kurzem zur Gründung der „Populären Montags-Concerte" in London.

Sie sind gleichsam eine Schillingsausgabe der Philharmonischen. Der Gedanke, auch dem Minderbemittelten den Genuß guter Musik zu verschaffen und damit den musikalischen Meisterwerken ein neues, großes, empfängliches Publicum zuzuführen, ist ein ersprießlicher. Die englischen Monday Popular Concerts haben freilich nicht jene große Ausdehnung und Popularität, welche Padeloup's Orchester-Concerte in Paris erreichten (wir haben in Wien nichts ähnliches); allein um einen Schilling den Abend hindurch gute Musik und gute Virtuosen zu hören, das will in London schon etwas sagen. Rühmliche Erwähnung verdienen die von Herrn Manns geleiteten Orchester-Productionen im Krystallpalast, da sie fast das einzige Organ für die Werke neuerer deutscher Componisten, namentlich Schumann's, sind.

Zu den besten, zugleich den fashionabelsten Concerten gehören die der „Musical Union" des Herrn Ella. Vorzugsweise dem Streichquartett und Trio gewidmet, nehmen sie in London ungefähr die Stelle der Hellmesberger'schen Productionen ein. Sie finden in Jameshall beinahe jeden Dienstag um halb 4 Uhr statt, sind also Morgenconcerte. Nicht blos die Zuhörer, sondern sehr vernünftigerweise auch die Spieler erscheinen in Morgentoilette. Der schwarze Frack und die weiße Halsbinde wären hier ein ebenso schweres Vergehen, als 4 Stunden später der Gehrock und die bunte Cravatte*). Bei diesen Quartetten befinden sich die Spieler nicht (wie bei Orchester-Concerten) am oberen Ende des Saales, sondern inmitten desselben, auf einem erhöhten Podium. Dadurch ist das rings um die Spieler versammelte Publicum dem Ton allenthalben näher gerückt. Joachim (etlichemale auch Laub) bildeten mit Ries, Blagrove und Piatti das Streichquartett; am Claviere wechselten Jaell, Hallé, Stephen Heller u. A.; lauter treffliche Musiker, die hier zu einem längst vertrauten classischen Repertoire sich meistens ohne vorhergegangene Probe zusammenfinden. Zu Proben braucht man Zeit, und das ist etwas sehr Kostspieliges in London. Der glückliche Director und unbedingter Beherrscher der „Musical Union" ist Herr Ella, ein eitler alter Herr, der in einer lächerlich bunten Toilette umher geschäftelt, den Künstlern die Hände drückt, den Damen zulächelt, im Nothfall am Clavier das Blatt wendet, und was solcher Kunstleistungen mehr sind. Dafür bezieht er den reichlichen Ertrag dieser Concerte. „Ella's Matinéen" sind eben eine accreditirte Firma, die in ihrem 18jährigen Bestand ein festes Publicum sich gebildet hat, und für Herrn Ella ein „Eigenthum" ist, wie irgend ein anderes. Die berühmtesten Künstler lassen sich gern dafür engagiren, und jüngere Talente Deutschlands und Frankreichs schätzen sich, auch ohne jedes Honorar, glücklich, sich vor diesem Kreise produciren zu dürfen. Sie werden an accreditirter Stelle bekannt und überdies im Programm als neue Erscheinungen dem hohen Adel und verehrlichen Publicum biografisch explicirt. Da ist natürlich jeder Fremde ein „in Deutschland

*) Wenn die blonde, dicke Louisa Pyne in solchen Morgenconcerten ihre Lieder in Hut und Mantille absingt, so ist der Anblick doch gar zu komisch.

sehr gefeierter" Tonkünstler, meistens auch intimer Freund Chopin's, Lieblingsschüler Mendelsohn's u. dgl.

Joseph Joachim, der herrliche deutsche Künstler, ist meines Wissens der Einzige, der sich bei Ella diese biographische Reclame vorhinein verbeten hatte, wie er auch der einzige Virtuose in London ist, welcher nicht bei hohen Herrschaften für Geld spielt, sondern diese zwingt, zu ihm zu kommen. Das einzige, was Joachim nicht abstellen kann, sind die wandelnden Annoncen. Das sind Männer, welche, vor- und rückwärts mit einer großen Tafel behängt, langsam, oft sechs Mann hoch, durch die Straßen schreiten, und im Volksmund recht witzig „Sandwiches" heißen. Joachim schämte sich regelmäßig, wenn sein eigener Name in colossalen Lettern ihm auf der Straße leibhaft entgegengewackelt kam, eine Empfindung, die ich scherzhaft noch reizte, indem ich vor den spazierenden Joachim-Tafeln jedesmal ehrerbietig den Hut zog. Es ist kaum ein zweiter Künstler in London, der das Publicum ausnahmslos zu so warmem, herzlichem Beifall hinrisse, als Joachim. Unwandelbar in seiner künstlerischen Strenge, beherrscht er die Engländer, die ihn unter allen Umständen lieben und ehren. Dem Publicum Concessionen zu machen, fällt ihm nicht bei, wie denn überhaupt „Concessionen" meistens solche Gemeinheiten sind, die jemand der eigenen Eitelkeit zulieb begeht, ohne es gestehen zu wollen. Außer Joachim fand ich in London nur noch Thalberg, der ebenfalls in seiner Weise, keine Concessionen machte: er heuchelte nämlich weder Bach noch Beethoven. Thalberg spielt unbeirrt seine alten Opern-Phantasien und Etuden, und ist weit entfernt, in dem, was er am besten leistet, bloße „Concessionen" zu sehen. Thalberg hat sich nicht verändert; er ist, etwas verblüht, noch immer die „Comteff' mit der Männernase", wie ihn Schumann nannte, und noch immer der erste Salonspieler der Welt. Bei der Lectüre seiner Concertzettel glaubte ich unter Mumien gerathen zu sein; den Hörern wurden es blühende Rosen, und ihm selbst schweres, schweres Gold. — Die Stelle unserer Männergesang-Vereine und Liedertafeln vertreten in England die sogenannten „Catch- and Glee-Clubs", welche gesellige Freuden mit dem Vortrag humoristischer Rundgesänge und Canons würzen. Wer an die bessern deutschen Liedertafeln gewöhnt ist, dürfte diesen Clubisten keine Lorbeern winden. Manche ihrer Gesellschaftslieder reichen bis an Shakespear's Zeit, und der musikalische Geschmack mitunter an Shakespear's jungen Schäfer im „Wintermärchen", der uns versichert: „Eine Ballade lieb' ich über Alles, wenn es eine traurige Geschichte ist zu einer lustigen Melodie, oder ein recht spaßhaftes Ding und kläglich abgesungen."

Naturanlage. — Seltsamkeiten. — Speculation und Humbug.

„Man hat im Norden wunderliche Bräuche,
Denn wie die Berge wilder werden, wie
Die munt'ren Eichen düst'ren Tannen weichen,
So wird der Mensch auch finst'rer, bis er endlich
Sich ganz verliert und nur das Thier noch haust.
Erst kommt ein Volk, das nicht mehr singen kann,
An dieses grenzt ein and'res, das nicht lacht,
Dann folgt ein stummes, und so geht es fort."

Dies tiefsinnige Wort aus Hebbel's „Nibelungen" kam mir in England oft in den Sinn. Noch häufiger, wenn ich auf deutschem Boden die Frage wiederholen hörte: Sind die Engländer musikalisch? Die Frage trifft einen zu großen und complicirten Organismus, als daß man sie ohneweiters mit Ja oder Nein lösen könnte. Der Engländer ist noch lange nicht der „finst're", der „stumme" Mensch, — allein auf dem langen Weg von dem blühenden Melodiengarten Italien bis zu dem „Volk, das nicht mehr singen kann", liegt England doch bereits vorgeneigt gegen das letztere. Für die Musik ist England schon eine Uebergangszone: der Arbeiter schafft noch eifrig, er schätzt die Frucht, doch Erdreich und Sonne sind spröder gegen ihn.

In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf. Unsere früheren Mittheilungen haben diese Lichtseiten im englischen Musikleben hervorzukehren gesucht. Ob die Natur den Engländer zum Musiker geschaffen, ob seine Liebe zur Tonkunst vollständig erwiedert wird, ist eine andere Frage. Wir werden vom Positiven hier unmerklich zur Negation hingedrängt. Daß England keine nationale Musik besitzt, ist Thatsache. Es hat keine Componisten hervorgebracht, die, mit den Genies anderer Völker verglichen, bedeutend und eigenthümlich heißen dürften. Von seinen wenigen Componisten lehnen sich die älteren an Händel, die modernen an Mendelssohn (Benett), an die französische oder italienische Oper (Wallace, Balfe). Die Sänger und Virtuosen Englands sind an Zahl und Bedeutung kaum nennenswerth. Die englische Nation besitzt einen sehr mäßigen musikalischen Schatz in ihren Volksliedern, und — was nicht minder entscheidend ist — keinen eigentlichen Nationaltanz. Was von musikalischen Kräften einflußreich und bedeutend ist, gehört der Fremde an. Deutsche Componisten, Virtuosen und Lehrer, italienische Sänger, französische Tänzer, herrschen in London. Die musikalische Einfuhr in diesem Lande ist enorm, seine Ausfuhr Null. Allein, von dem schöpferischen Vermögen ganz abgesehen, auch die Empfänglichkeit des Engländers macht ihn zu einem Stiefkind der Musik. Wir möchten die nächste Erklärung dieser,

in ihrem Grunde freilich noch unerforschten Erscheinung, in körperlichen Bedingungen, in den feinsten Organismen der Physis suchen. Nur ein zart und reizbar organisirtes Nervensystem empfindet musikalisch. Wenn es nicht vom leisesten Hauch erzittert, wie die Aeolsharfe, ist es kein musikalisches Instrument. Daß nun der Engländer musikalischen Eindrücken gegenüber weit schwerlebiger, langsamer, allgemeiner sich verhält, als wir, wird jedem länger Beobachtenden zur zweifellosen Thatsache.

Dem Engländer fehlt zunächst rhythmische Empfindung. Es fällt ihm schwer, im Tact zu tanzen oder zu singen: der Unterschied zwischen $^4/_4$ und $^7/_8$ pflegt ihm zu verschwinden. Das derbe Hervorheben der rhythmischen Accente und ersten Tacttheile, das uns im Opern-Orchester auffiel, gefällt den Engländern, während es ein feineres, ohne solche Krücken rhythmisch folgendes Ohr, als eine Aufdringlichkeit verletzt. Der Engländer versetzt die besten Meisterwerke mit Posaunen und Bombardons, gerade wie er die besten Weine mit Branntwein versetzt. Zunge und Ohr scheinen hier derselben Nachhilfe zu bedürfen. Im Falschsingen oder -Spielen muß sich schon ganz Kräftiges ereignen, soll es einem englischen Publicum mißliebig auffallen. Bloße Zweideutigkeiten verfangen nicht. Allein nicht blos das unmittelbare Organ des Hörens, der ganze geistige Proceß, Musik aufzufassen, arbeitet im Engländer schwerfälliger und unsicherer. Nur gewisse Kategorien des Schönen sprechen ihn sofort an. So hat der Engländer eine sehr einseitige Neigung für das Pathetische. Man staunt, wie einseitig das Publicum das Pathetische aus Shakspeare's Stücken sich assimilirt und gegen die starken Darstellungen irgend eines reinen Leidens die feinsten, lieblichsten Partien fallen läßt. Das grelle Pathos der italienischen Oper bewegt den Engländer, während ihm für die feine leichtgeschürzte Grazie des französischen Singspiels jedes Organ fehlt. An classischer Musik liebt er zumeist Entschiedenheit, Rundung und den Ausdruck einer gewissen großartigen Tüchtigkeit, wie bei Händel. Wir bemerken jedoch bei den ehrfurchtsvollen Zuhörern des „Messias“ oder „Samson“ keine Unterscheidungskraft für das Schwächere und Schwache, was in diesen Oratorien mit dem Großartigen wechselt. In der Instrumentalmusik bleiben wohl noch lange Haydn, der frühere Beethoven und die formglatten Orchesterwerke Spohr's und Mendelssohn's das Brevier der englischen Concerte. Das unerbittliche Verlangen nach Klarheit und Uebersichtlichkeit verbindet sich in den Engländern mit ihrer conservativen Tendenz überhaupt, um Compositionen, die von unseren Programmen so gut wie verschwunden sind, als tägliche Kost zu genießen. Wir wollen Hummel und Onslow nicht geringschätzen, auch nicht das Verdienst Kalkbrenner's schmälern (es bliebe davon gar zu wenig), allein räthselhaft bleibt doch die Andacht, womit die abgestandensten Salonstücke dieser Componisten in London öffentlich eingenommen werden. Der sichere, durch keine Controversen gestörte Besitz irgend eines überlebten Technikers ist dem Engländer theuerer, als das Erringen eines noch halbwegs streitigen neuen Genies. Als heuer Schumann's Es-dur-Quintett bei Ella gegeben wurde, bemerkte das Programm,

gleichsam rechtfertigend, daß dies auf ausdrückliches Verlangen des Herrn Jaell geschehe.

Werfen wir einen Blick auf ein englisches Concert-Publicum. Die Aufmerksamkeit und Ruhe der Hörer ist musterhaft. Sie wird durch die Lectüre kleiner Broschüren unterstützt, in welchen Herren und Damen emsig nachlesen. Dies sind die kritischen Erläuterungen, die den Eintretenden mit der Unfehlbarkeit von Tanzordnungen höflich überreicht werden. Diese musikalischen Wegweiser sind, unseres Wissens, zuerst von Ella unter dem schauderhaften Titel: „Synoptical Analysis“ eingeführt worden, und enthalten neben biographischen und historischen Notizen eine mit Notenbeispielen ausgestattete Zergliederung der größeren vorzuführenden Werke. Von der drolligen Geschwätzigkeit solcher „Führer“ abgesehen (regelmäßig haben sie die Frechheit, Beethoven zu loben!), möchten wir die ganze Idee nicht verwerfen. Es ist ein treffender Ausspruch von Baillot, den Ella's Programme als Motto an der Stirne tragen: „Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre.“ Die Auffassung schwerfaßlicher, noch nicht Gemeingut gewordener Compositionen, wie die späteren von Beethoven, Bach, Schumann, wird durch eine mit Notenbeispielen versehene Zergliederung entschieden erleichtert und haftet tiefer im Gedächtniß. Geschwellt von unnützem Lobe, sind die englischen Programme doch frei von musikalischer Bilder- und Deutungssucht. Ueber eine poetisirende Erklärung, wie R. Wagner's Programm zur „Neunten Symphonie“, würde der Engländer nicht mit Unrecht lächeln. Derlei hat noch keinem Publicum auch nur entfernt die Hilfe gebracht, die eine englische „Analysis“ wirklich leistet. Der Deutsche bedarf freilich der Führerschaft nicht in dem Grad, als der Engländer sie liebt, am wenigsten will er sich sein Urtheil vorschreiben lassen. Das ist Jenem gerade recht; unsicher, wie er sich in ästhetischen Dingen einmal fühlt, liebt der Engländer directe Belehrung. Wie er die Rheingegenden nicht ohne seinen Murray, so genießt er auch Beethoven nicht vollständig ohne „Synoptical Analysis“.

Kehren wir zu unserm Publicum zurück. Das Stück ist zu Ende. Es wird applaudirt, wenngleich kühler als bei uns. Nicht der laute Beifall, etwas Anderes, schwer zu Definirendes ist es, was wir vermissen: der stille, inwendige Applaus der Hörer während des Stückes. Bei einem genialen Uebergang, einer ergreifenden Melodie, welch bewegtes Murmeln des Verständnisses, welch leises Wetterleuchten der Empfindung in einem deutschen Concertsaal! In England nichts davon. Wenn mir in den besten englischen Concerten oft etwas abging, so erklärte ich's mir damit, daß die Atmosphäre nicht die gewohnte Menge künstlerischen Sauerstoffs enthielt.

Für das Verletzende, was in einer unschicklichen Zusammenstellung von Musikstücken liegt, fehlt den Engländern die künstlerische Empfindlichkeit. Sie finden es ganz in der Ordnung, wenn nach der „Fidelio“-Ouverture „Mädle

ruck, ruck, ruck" oder das Papataci-Terzett von Rossini gesungen wird, darauf ein Concert von Sebastian Bach und ein Divertissement von Henri Herz folgt.

Was ich von deutschen Musiklehrern in London über die musikalische Jugend erfahren konnte, ging übereinstimmend dahin, daß diese oft mit dem correctesten Eifer über eine gewisse natürliche Stumpfheit der musikalischen Empfindung nicht hinauskomme.*) Ob an dieser, für die Musik so entscheidenden Stumpfheit der Nerven, der durch Generationen fortgesetzte, vor fünfzig Jahren noch ganz unmäßige Genuß geistiger Getränke in allen Classen der englischen Gesellschaft mitschuldig sei, wagen wir nicht zu beurtheilen. In England selbst hörten wir von Künstlern die Ansicht vertheidigen. Der Mangel an feinem Tonsinn ist nicht ohne Analogie auf anderen Kunstgebieten. Neuere Untersuchungen sollen dargethan haben, daß ein auffallend großes Percent der englischen Bevölkerung „farbenblind" sei, d. h. gewisse Farben nicht von einander unterscheide. Unglücksfälle auf englischen Eisenbahnen, dadurch hervorgerufen, daß sonst achtsame Bahnwächter die rothen von den grünen Signalen nicht zu unterscheiden vermochten, gaben Veranlassung, dies Phänomen näher zu untersuchen. Das Eisenbahnpersonal wird nunmehr darauf hin geprüft, ob es nicht von Natur „farbenblind" sei. Von dem Londoner Concertpublicum sind immer einige Bänke zuverlässig tonblind. Ein gebildeter englischer Gentleman versicherte einen meiner Freunde, daß es ihm unmöglich sei, die Melodien der beiden englischen Volkshymnen („God save the Queen" und „Rule Britannia") von einander zu unterscheiden. Ein ähnliches Bekenntniß legte vor einigen Jahren sehr unwillkürlich die Bevölkerung einer bedeutenden englischen Fabriksstadt ab. Man gab die dort noch wenig bekannte C-moll-Symphonie von Beethoven. Bei dem glänzend feierlichen Hereinbrechen der drei C-dur-Accorde im Finale erhoben sich einige Zuhörer, in der Meinung, es sei der Anfang der Volkshymne, und siehe da — das halbe Publicum erhob sich ehrfurchtsvoll mit, und hörte den Satz stehend zu Ende.

Wie übel die englische Sprache mit ihren Zischlauten und gequetschten Gaumenvocalen den Gesang unterstützt, bedarf kaum der Auseinandersetzung. Der englische Sänger hat fortwährend nur die Wahl, ob er richtig, echt englisch aussprechen, oder ob er einen schönen Ton bilden wolle. Eines von beiden muß jeden Augenblick geopfert werden. Eine der größten Autoritäten im Fach der Gesangskunst und ihrer Physiologie, Manuel Garcia, erfreute mich durch seine vollständige Bestätigung dieser Ansicht. Die Engländer, fügte er treffend hinzu, haben „graue" Vocale, von unbestimmtem Klang, wie sie einen Himmel von grauer unbestimmter Farbe haben. Der Gesang aber bedarf lichter, entschiedener Farben. Die physiologische Thätigkeit, deren es zur Erzeugung eines reinen, schönen, na-

*) In dem köstlichen Sittenbild „Hanns Ibeles" erzählt Johanna Kinkel die tragi-komischen Erfahrungen eines Clavierlehrers in England. Gottfried Kinkel versicherte mir, daß diese Mittheilungen vollständig aus den eigenen Erlebnissen seiner verstorbenen Frau geschöpft und in keinem Zuge erfunden oder übertrieben sind.

mentlich hohen Tones bedarf, ist in vielen Fällen ganz unvereinbar mit dem Zungen- und Gaumen-Manöver der correcten englischen Aussprache. Der lyrische Gesang findet obendrein in der englischen Prosodie eine Schranke, die unseres Erachtens noch zu wenig Beachtung fand: wir meinen den großen Mangel an weiblichen Endungen und namentlich weiblichen Reimen im Englischen*). Die schönsten Lieder von Schumann, Mendelssohn, Robert Franz, können ohne empfindliche Alterirung der Musik nicht ins Englische übertragen werden, und so dürfte auch dieses poetische Gebiet der deutschen Kunst den Briten ein unbekanntes bleiben.

Außer der geringeren Naturbegabung für Musik ist es aber noch ein zweiter künstlerischer Factor, der dem englischen Musikleben so oft die echte Weihe nimmt. Das ist der kaufmännisch praktische Geist, der sich in England auch an die flüchtigen Sohlen der Kunst heftet. Von seiner großartigen Seite haben wir dies Zusammenwirken musikalischer und kaufmännischer Anstrengung in den Händelfesten kennen gelernt. Das eigentliche Concertwesen bringt schon Bedenkliches. Da sind zuerst die sogenannten Monstre-Concerte (eigentlich Benefice-Concerte), gegen die Mancher mit Recht loszieht, ohne deren wahren Grund zu kennen. Die Monstre-Concerte sind wesentlich eine auf die Provinzbewohner berechnete Speculation. Die Abgeschmacktheit, volle fünf Stunden lang das bunteste Durcheinander von Musik zu machen, 25 bis 35 verschiedene Nummern und Namen, ist nicht etwa eine nothwendige Concession an den Geschmack des Londoner Publicums (das allerdings eine derbe Tracht Musik verträgt), sondern eine musikalische Abfütterung von Provinzialisten, welche für ihre Guinee Alles beisammen haben wollen, was London an musikalischen Notabilitäten bietet. Wenn der Pächter Smith aus Worcester oder der Fabrikant Black aus Manchester für zwei Tage mit Frau und Töchtern nach London kommt, so will er in Einem Concerte Joachim, Pauer, Piatti, Formes, Trebelli &c., er will Orchester und Clavier, Classisches und Modernes in größten Portionen genießen. Der Mann hat unstreitig etwas vom Karaiben, mit dem Unterschiede, daß er baar zahlt. Die Monstre-Concerte oder Concerte für Ungeheuer, wie sie z. B. die Jubilar-Pianistin Frau Anderson oder der Componist J. Benedict alljährlich veranstaltet, werden mehrere Wochen zuvor in den Zeitungen annoncirt. Aber nicht etwa einmal in jedem Blatt, sondern meistens in fünf bis sechs Inseraten hintereinander. Das erste Inserat lautet z. B.: „Mr. Benedict's Morgenconcert findet am so und

*) Das vielcomponirte Heine'sche Gedicht:

„Auf ihrem Grab da steht eine Linde,
Da pfeifen die Vögel im Abendwinde"

lautet z. B. in einer der getreuesten Uebersetzungen (von Julian Fane):

„Above their grave a Linden grows,
Birds sing, and through it the balm-breeze blows."

So werden von den weiblichen Endreimen mindestens die Hälfte männlich durch die englische Uebersetzung.

so vielten unter Mitwirkung von Joachim, Jaell, Trebelli, Tietjens ꝛc. ꝛc. statt." Gleich darunter als zweites Inserat: „Herr Joachim wird in Benedict's Morgenconcert ꝛc. ꝛc." Drittes Inserat: „Signora Trebelli wird in Benedict's Morgenconcert ꝛc. ꝛc." Kurz, es wird nichts versäumt, daß man zu rechter Zeit den Kopf von Mr. Benedict's Morgenconcert gehörig voll habe. Für die Sänger sind die Londoner Concerte eine reiche Einnahmsquelle, die fremden werden vom Concertgeber, die einheimischen außerdem von den Verlegern besoldet. Dies Verfahren ist ganz eigenthümlich. Hat der Verleger N. N. eine neue Romanze veröffentlicht, so stellt er sie unter die Protection einer beliebten Concertsängerin. Dieser zahlt er nicht nur für den jedesmaligen öffentlichen Vortrag der Romanze ein bestimmtes Honorar, er gibt ihr auch gewisse Percente von jedem Exemplar, das er absetzt. Meist sind es zwei Pence, die von jedem verkauften Exemplar für den Sänger oder die Sängerin abfallen. Miß Sainton-Dolby, welche sogar einen Sixpence erhält, soll im Laufe einer Saison gegen 800 Pfd. St. von den verschiedenen Verlegern eingenommen haben. Um noch mehr zum Ankauf zu locken, läßt der Verleger jedes Exemplar eines „Favourite song" mit dem eigenhändigen Namenszug des Sängers oder der Sängerin schmücken, die es musikalisch in die Kost genommen. Manche Sänger sind von einem Verleger förmlich gemiethet, sie dürfen nur seine Verlagsartikel singen und keine anderen. Der Künstler ist in diesem Fall der singende Dienstmann seines Verlegers.

Ich habe Hallé's Beethoven-Matinéen erwähnt, denen ein echt künstlerisches Bestreben zu Grunde liegt. Allein Herr Hallé hat nebenbei eine „revidirte Ausgabe" der Beethoven'schen Sonaten publicirt, welcher nicht das geringste eigene Verdienst zu statten kommt. In dieser Ausgabe werden nun sämmtliche von Hallé vorzutragenden Sonaten an der Casse und im Concertsaal feilgeboten, und da Gelegenheit nicht blos Diebe, sondern auch Kunstkenner macht, so verkauft man eine Masse von Exemplaren. Ob nun Herr Hallé oder sein Verleger der eigentliche Veranstalter dieser Concerte sei: beide haben ein doppeltes Geschäft gemacht. Solche und viel schlimmere Mesalliancen zwischen Kunst und Schacher sind in England an der Tagesordnung und gelten nicht für anstößig. Wir wollen lieber nicht allzuviel davon erzählen. Da der Künstler in England schnell und reichlich verdienen kann, so geräth er in eine Hast des Erwerbes, welche seine poetische Glorie traurig abschwächt. Wo das Publicum der Musik überwiegend äußerlich gegenübersteht, da kann es auch nicht ausbleiben, daß der Virtuose, der Verleger, der Lehrer, ihre Kunst als Geschäft ansehen und betreiben.

Ein gesuchter Clavierlehrer in London erhält in der Regel eine Guinee für die Lection, ein Einkommen, wovon seine Collegen in Deutschland keine Ahnung haben. Dafür haben sie auch kaum eine Vorstellung von der Mühsal, die es kostet, sich in London so hoch emporzuschwingen, und dann auf der Höhe zu erhalten. An einem Londoner Claviervirtuosen kann man erfahren, was arbeiten heißt. Hat er seine acht bis zehn Lectionen im Tage gegeben, so kann ihm wohl die Freude an

der Musik vergehen. Dennoch darf er sich zu Hause noch keine Ruhe gönnen, denn will er nicht außer Mode kommen, muß er häufig in öffentlichen Concerten auftreten. Durch welche Hexerei diese Herren noch Zeit zum Ueben finden, wissen wir nicht; das aber wissen wir, daß jeder fashionable Künstler, der jahrelang in London weilt, in dem technischen und wohl auch in dem besseren Theil seiner Kunst zurückgeht. Wir kennen einen sehr gesuchten deutschen Clavierlehrer in London, einen liebenswürdigen, gebildeten Mann, der uns selbst gestand, daß er nach einem zehnjährigen Aufenthalt in London noch nicht dazu gekommen sei, die Westminster-Abtei zu besuchen. Daß so etwas auch nur möglich ist, wirft ein seltsam trübes Licht auf das Künstlerleben in London.

Ungern schließe ich meine „englischen Suiten" mit einem Blicke in den kranken Kern dieses äußerlich so großartigen Organismus. Allein England wäre eben nicht mehr England, hörte es in irgend einem Lebenszweige auf, das Land der Widersprüche und Gegensätze zu sein.

Musikalische Briefe aus Paris (1867).

Die musikalische Jury.

Paris, 4. Mai.

Es war in den ersten Nachmittagsstunden, den belebtesten und eleganteſten der Ausstellung, als jüngst aus einem Seitengang der französchen Bildergallerie ein rasender Trommelwirbel erscholl und die Besucher des Ausstellungspalastes weithin in Aufregung versetzte. Mit dem Rufe: „Was ist geschehen? Was bedeutet das?" stürzten die Massen dem Trommelschall entgegen, nach der etwas versteckt liegenden Seitengallerie. Hier sahen sich die erregten Gemüther plötzlich durch zwei ausgespannte Stricke und zwei aufrechte Sergents de Ville von einer kleinen Herrengesellschaft abgetrennt, welche, die Trommler vor sich und die Notizbücher zur Hand, ruhig um ein Tischchen herumsaß. Es war unsere musikalische Jury, vor welcher Trommel-Erfinder und Trommel-Verbesserer ihre rasselnden Instrumente producirten. Das Publicum aber stand erstaunt dahinter und mochte entnehmen, wie der Kampf um eine Bronce-Medaille den Tambour genau so heftig begeistern kann, wie der Sturmlauf gegen eine Festung. Es war ohne Zweifel der populärste Moment in dem öffentlichen Lebenslauf unserer Jury. Allerdings hatten wir einiges Aufsehen und viele Theilnahme schon an den vorhergehenden Tagen erregt, wo uns jedesmal von 10 bis 4 Uhr nur Blech-Instrumente vorgeblasen wurden. Man wollte bemerken, daß damals die Jury-Mitglieder noch lange nach Schluß der Sitzung auffallend laut sprachen; die Posaunen hatten Jedem von uns eine leichte Taubheit als Andenken hinterlassen. Die Tage der

Violinen und Guitarren trugen einen milderen, gebildeteren Charakter, welcher in der folgenden Periode der Flöten und Clarinetten sogar einen Zug ländlicher Zufriedenheit und Lebensweisheit annahm. Namenlose Wehmuth bemächtigte sich hingegen unseres Kreises nach Anhörung von 40 bis 50 Harmoniums; die Gefühlvolleren von uns zerdrückten beim Abschied eine Thräne im Auge, die Anderen ballten krampfhaft die Faust in der Tasche. Es war vielleicht der schlimmste Tag.

Kehren wir für einen Augenblick an das grüne Tischchen zurück, zu welchem uns die rebellischen Trommeln gelockt, und betrachten uns die Persönlichkeiten der Jury. Als Präsident fungirt der Senator und General der Nationalgarde, Mellinet. Ein wahrer Charakterkopf, dieser 64jährige Haudegen mit dem Jugendfeuer in Blick und Bewegung, das der grauen Haare wie der tiefen Narben zu spotten scheint, die sein Gesicht entstellen. Der hitzige General, der bei Magenta sich mit 3000 Mann stundenlang gegen den drei- bis vierfach überlegenen Feind behauptete und noch keinen Schritt wich, als ihm bereits zwei Pferde unter dem Leibe erschossen waren, es ist im Umgang die Herzlichkeit, Güte und Bescheidenheit selbst. Vom Kriegerstand hat er im Frieden nur die Geradheit und Energie beibehalten, nichts von jenem Uniformdünkel, der in anderen Staaten eine so empfindliche Scheidewand zwischen Militär und Civil aufrichtet. Was den General, der seinen musikalischen Dilettantismus offen eingesteht, in die Jury brachte, sind seine großen Verdienste um die Organisirung der französischen Militärmusik; seine Wahl zum Vorsitzenden war vom Anfang her mit Rücksicht auf seinen hohen Rang und sein großes persönliches Ansehen beschlossen — wir hatten sie nie zu bereuen.

Einen eigenthümlichen Gegensatz zu dem hageren, ungestümen General bildet die untersetzte, behaglich gerundete Figur und das fröhlich lächelnde Antlitz des Dr. George Kastner, Mitglied des Institutes und zahlloser gelehrter Gesellschaften. Straßburger von Geburt, hat Kastner in seiner Jugend auf deutschen Universitäten studirt und promovirt. Deutscher von Aussehen, Bildung und Temperament (er schwäbelt das Deutsche ganz reizend), ist Kastner doch in Deutschland viel weniger gekannt und gewürdigt als hier. Riesiger Fleiß, unterstützt durch eine glückliche Unabhängigkeit, haben Kastner in Stand gesetzt, von Jugend auf ganz seinen Studien zu leben und eine große Zahl sehr umfangreicher Werke zu schreiben. Die Seltsamkeit der gewählten Stoffe und der darin aufgethürmte Wust archäologischer und philologischer Gelehrsamkeit mögen deren Verbreitung etwas beeinträchtigt haben. In einem starken Quartband z. B. handelt Kastner von den sagenhaften „Sirenen“, in einem anderen von den „Aeolsharfen“ und bringt Alles bei, was irgendwann und irgendwo über diese Gegenstände gesagt und geschrieben worden. In seinen „Voix de Paris“ notirt er die Ausrufe aller Arten Verkäufer, vom Mittelalter bis auf heute. Ein Werk über die Militärmusik geht bis auf die Egypter, Römer und Griechen zurück, ohne deßhalb irgend eine der

modernsten Einrichtungen zu vergessen. Obwohl vorzugsweise Polyhistor und musikalischer Archäolog, ist Kastner doch keineswegs der praktischen Seite der Tonkunst ferngeblieben. Als Componist und ausübender Künstler früher sehr thätig, hat Kastner obendrein für jedes existirende Orchester-Instrument eine Schule (Methode) geschrieben, sogar für die Pauken! Dies allein stempelt den Mann zum gelehrten Original; wer ihn näher kennt, weiß überdies, daß dies Original nebst den erstaunlichsten Kenntnissen auch das redlichste, wohlwollendste, uneigennützigste Herz besitzt.*)

Die Künstlernatur par excellence ist in unserer Jury durch den Componisten Ambroise Thomas vertreten. Eine poetische, nervöse Natur, meist ernst und schweigsam, leicht gereizt, schnell ermüdet, kein Freund der Geselligkeit und Feind der Complimente, ist Thomas keineswegs, was man im Salon einen vorzüglichen Gesellschafter heißt. Mit Unrecht nennen ihn Manche einen Misanthropen, ihn, „der sich ohne Groll vor der Welt verschließt", nur seiner Kunst und wenigen Freunden lebend. Sein hageres, ausdrucksvolles Gesicht, von grauem Haar und Bart kräftig umrahmt, erzählt von überstandenem Leid und Kämpfen, es erzählt auch von einem liebebedürftigen und liebenswerthen Herzen, das nicht geschaffen war, einsam und hagestolz zu vergrämen. Ambroise Thomas, längst ein Lieblingscomponist seiner Nation, hat eben seinen größten Succeß mit seiner neuesten Oper „Mignon" errungen. Dies höchst anmuthige Werk wurde bereits gegen achtzigmal nacheinander gegeben, ohne daß der Andrang des Publicums nachläßt. Von dieser „Mignon" hörte ich Thomas während der vier Wochen unseres täglichen Verkehrs ebensowenig die leiseste Erwähnung machen, als von irgend einem anderen seiner Werke. Wie sehr unterscheidet sich diese wahre Bescheidenheit von ihrer Stiefschwester, jener unter Künstlern und Gelehrten zumeist cultivirten eitlen Bescheidenheit!

Den größten Einfluß in der Jury hat Fétis, der gelehrte Musikhistoriker aus Brüssel. Man kennt die zahlreichen Arbeiten dieses nun 84 Jahre alten Professors; er ist damit noch nicht am Ende. Eine „Geschichte der Musik" in sechs Bänden ist unter der Presse, Anderes in Vorbereitung. Das hohe Alter und gelehrte Ansehen des vielerfahrenen, mitunter etwas eigensinnigen und leider nicht unparteiischen Mannes erklären das Uebergewicht, daß die übrigen Jurors, die französischen namentlich, ihm in den Berathungen zugestehen.

Concurs der Gesangvereine, Fanfaren und Militärmusiken.

Paris, im Juli.

Die Palmen- und Orchideenhäuser im Jardin réservé des Ausstellungsparkes hatten in den letzten Tagen ein seltsames Aussehen und einen seltsamen

*) G. Kastner starb leider noch im selben Jahre.

Dienst. Sie wurden als musikalische Prüfungssäle benützt, in welchen die zahlreich herbeigeströmten Gesangvereine sich nacheinander producirten. Die zu diesem Zwecke sehr verstärkte Jury hatte sich in sechs Comités getheilt, deren jedes ein Glashaus in Beschag nahm, sich unter Palmen an einem Tischchen niederließ und dort sein bestimmtes Pensum von 20 bis 25 Vereinen abhörte. Nur die Elite der französischen Gesangvereine („division d'excellence") und die ausländischen Chorgesellschaften producirten sich vor der Jury und einem lebhaft theilnehmenden Publicum in dem „Théâtre International" der Ausstellung — einer Schwindelbühne, welche, nach kurzem Scheinleben, ihre Vorstellungen gerade eingestellt hatte und anderweitiger Benützung offen stand. Zusammen, in Einen massenhaften Chor vereinigt, hatten wir diese 300 französischen Vereine schon Tags zuvor gehört, allerdings unter entsetzlichen akustischen Verhältnissen. Das „Festival" (ein aus dem Englischen ohne Noth und Geschmack entlehntes Wort für „Musikfest") fand nämlich in dem immensen Industriepalaste der elysäischen Felder statt, welcher der stärksten Musikbesetzung Hohn spricht. Schon bei der Preisvertheilung am 1. Juli, wo doch gegen 20.000 Menschen den Saal füllten und dem großen Chor ein Riesen-Orchester zur Seite stand, verpuffte die Musik ohnmächtig wie ein Löffel voll Wasser auf einer glühenden Platte. Diesmal sah der Saal mit seinen 4000 bis 5000 Gästen geradezu leer aus und spottete der Anstrengung von 6000 Sängern. Doch war der Anblick der Letzteren interessant genug. Was dem Fremden zunächst auffällt, ist der durchaus demokratische Charakter dieses Monstre-Chors. Kein schwarzer Frack, keine weiße Halsbinde, wie bei unserem eleganten „Männergesang-Verein", das einfachste Handwerkergewand, Blousen, Mützen, ärmliche Sonntagsjacken; dazwischen einige Matrosen aus den Hafenstädten und einige hundert Soldaten. Da die Sänger nicht nach Vereinen, sondern nach den Stimmgattungen gereiht waren (alle ersten Tenore zusammen, alle ersten Bässe ꝛc.), so schimmerten auch die rothen Hosen und Epaulettes allerwärts zwischen den Arbeiterblousen und Bratenröcken durch, und es war ein hübsches sociales Bild, wie Krieg und Frieden einträchtig, mitunter aus Einem Notenblatte, zusammen sangen. Vierzehn verschiedene Regiments-Gesangschulen wirkten bei dem Musikfeste mit; die französische Armee zählt deren bereits 70, und die allgemeine Einführung des Chorgesanges bei der ganzen Armee steht bevor. Welch treffliches Resultat würden ähnliche Einrichtungen in der österreichischen Armee erzielen, die sich so unvergleichlich musikalischeren Materials rühmen darf!*)

Die französischen Gesangvereine recrutiren sich (in Paris fast ausschließlich, in der Provinz größtentheils) aus den arbeitenden Classen; bei uns bestehen sie überwiegend aus musikalisch geschulten Dilettanten des gebildeten Mittelstandes. Daraus erklärt sich der ungleich höhere künstlerische Werth der deutschen Gesangvereine, sowie die weit größere sociale Wichtigkeit der französischen. Diese

*) Vergl. den Aufsatz „Oesterreichische Militärmusik" p. 32.

Pariser Arbeiter singen oft herzlich schlecht, aber die regelmäßige Uebung des Gesanges, die liebevolle Beschäftigung mit der Musik haucht unfehlbar ein Element der Veredlung und Verfeinerung in ihr Leben und vermittelt ihnen zugleich ein wohlthuendes Bewußtsein des Zusammengehörens und der Wechselseitigkeit. Denn die Mitglieder eines Sängerbundes betrachten einander als Brüder, und der letzte dieser Vereine will seine Fahne respectirt wissen. Die Regierung hat an der Gründung dieser Gesangvereine und Gesangschulen (Orphéons) ein außerordentliches Verdienst. Wir können ganz absehen von der politischen Klugheit, die hier mitspielt: ist es doch immer besser, eine Regierung patronisirt die Gesangvereine, als sie verdächtigt oder verbietet dieselben, wie wir dies bei uns erlebt. Demokratisch in ihrer Zusammensetzung, sind die französischen Orphéons doch streng bureaukratisch in ihrer Verfassung und Verwaltung. Die meisten davon sind geradezu eine Schöpfung des Gouvernements. Es liegen mir hierüber charakteristische amtliche Documente vor. Z. B. ein Erlaß des Departements-Präfecten N. an die Unterpräfecten und Maires seines Departements, welche aufgefordert werden, zu erheben, ob in den einzelnen Ortschaften Elemente zur Bildung von Orphéons vorhanden seien; wie in diesem Fall der Gesangsunterricht einzuleiten, vorzunehmen und von einer Commission zu überwachen sei ꝛc. Alle drei Monate haben die Maires über die Bildung von Orphéons in ihrem Arrondissement an den Präfecten zu berichten, zweimal jährlich Prüfungen vorzunehmen, Medaillen oder Aufmunterungen zu spenden. Später, wenn die Anzahl dieser kleinen Gesangvereine es gestattet, sind Concurse (Preissingen) in jedem Arrondissement zu veranstalten. Nur jene Vereine, die in dem Concurs ihres Arrondissements eine Medaille errungen haben, dürfen sich an den Gesangsconcursen des Departements betheiligen. Nach der Zahl der erhaltenen Medaillen wird jeder Gesangverein in die erste, zweite, dritte Division oder endlich in die „Division d'excellence“ gereiht, eine Art singende Nobelgarde von Frankreich. Der Präfect oder Maire ist von rechtswegen Vorstand des Gesangvereins; dafür trägt auch die Regierung die Kosten der Einrichtung und der zahlreich gespendeten Preismedaillen. Baron Haußmann, auf dessen Wink fortwährend neue Straßen und Boulevards entstehen, ist Vorstand des „Orphéon de Paris“, der Titel eines Amphion unter den Bürgermeistern kann ihm nicht länger entgehen. Jeder Gesangverein hat ein schönes Banner (in dieser Passion stehen uns die Franzosen nicht nach), und an dies Banner werden alle errungenen Medaillen gehängt. An den Medaillen hängt wiederum das Herz aller Vereine; durfte doch das Hauptorgan der französischen Gesangvereine, L'Echo des Orphéons, in seinem Festartikel die seltsame Ueberzeugung aussprechen, die Einstellung der jährlichen Preisconcurse würde sofort das Aufhören aller Gesangvereine zur Folge haben. Hier wie überall in Frankreich üben Ehrgeiz und Eitelkeit einen großen Einfluß. Man wird sie nachsichtiger beurtheilen, wenn man bedenkt, daß die größte Mehrzahl der französischen Orphéons bei aller Anstrengung es nie zu echt künstlerischer Genug-

thuung bringen kann. Tausende von diesen singenden Handwerkern kennen nicht Eine Note; sie werden nach der Methode v. Wilhem oder v. Chevé unterrichtet, welche die Noten durch Zahlen oder Figuren ersetzt. Ja, es gibt einzelne Vereine, in welchen die Sänger nur nach dem Klange einer Violine ihren Part lernen und sich einprägen. Solche Genossenschaften muß man eben nicht auf ihre künstlerischen, sondern auf ihre socialen Früchte ansehen. Nach längerem Zeitverlauf (die Institution der Orphéons ist so jung, daß an dem ersten allgemeinen Concurs, 1851 in Troyes, nur neun Vereine theilnahmen) dürfte wol auch der musikalische Fortschritt im ganzen Lande mehr hervortreten. Und dafür wird den Orphéons aufrichtig zu danken sein, indem sie ihre bescheidene musikalische Cultur wenigstens in die tiefsten und entferntesten Schichten leiten. Das französische Volk besitzt von Haus aus wenig musikalische Anlage, es hat ein schlechtes Gehör und wenig Empfänglichkeit für die sinnliche Schönheit des Tones. Als Sänger leistet der Franzose nur dann Bedeutendes, wenn das dramatische Element hinzutritt — auf der Bühne. Der Chorgesang scheint die unbestrittene Domäne germanischer Nationen zu sein. Leider hatte sich kein einziger deutscher Gesangverein zu dem Pariser Concurs eingefunden.

Wer, von Musik- und Musikvereins-Passion beseelt, nicht Stimme genug zum Sänger besitzt, hat doch meistens hinreichenden Athem, um die Clarinette oder Trompete zu blasen. Auf Grund dieser trostreichen Wahrnehmung entstanden wohl all die kleineren und größeren Harmoniemusik-Vereine, welche ganz Frankreich überfluthen. Vollkommene Seitenstücke zu den jüngst hier geschilderten Männergesang-Vereinen, könnten sie schlechtweg als blasende „Orphéons" bezeichnet werden. Jede Stadt und jedes Städtchen in Frankreich hat ihre vollständige „Musique d'harmonie", oder wenigstens ihre „Fanfare", so heißt die kleinere, blos aus Blech-Instrumenten bestehende Zusammensetzung. Sie recrutiren sich im Allgemeinen aus denselben socialen Schichten, wie die Orphéons: aus Handwerkern, Kaufleuten, kleinen Gemeinde-Beamten u. s. w.; nur erstrecken sich diese blasenden Genossenschaften etwas niedriger und etwas höher in die Altersclassen, man sieht da zwölf- bis fünfzehnjährige Knaben (wahre Schusterjungen Apollos) neben alten Knasterbärten. Unter Letzteren bilden ausgediente Soldaten ein neues charakteristisches Element — ein sehr wichtiges obendrein, denn solche Veteranen einer Regiments-Capelle werden, sobald sie in ihrem Heimatstädtchen sich zur Ruhe setzen, meistens Gründer oder Grundfesten einer Civil-Harmoniemusik. Letzterer gegenüber fühlen sich die Orphéons als die individuellere, feinere, wohl auch vornehmere Kunstblüthe, als das Conceptspersonal der Tonkunst, neben Registratur und Expedit derselben. Der Regierung wie den Gemeinden sind aber die Blasenden wie die Singenden „gleich liebe Kinder". Nicht jedes Städtchen kann einer Regimentsmusik theilhaftig, noch weniger ohne den „Propheten"-Marsch und die „Tell"-Ouverture selig werden. So werden denn die Fanfaren des Ortes durch Municipal-Beiträge und freiwillige Sammlungen nach Möglichkeit unterstützt.

Die Regierung sorgt für regelmäßige Preisconcurse in den Arrondissements und Departements, die dabei errungenen Medaillen reihen jeden Verein in eine höhere oder tiefere „Division". Diese Bruderschaften von der Regel des Herrn Sax bleiben entweder im bürgerlichen Civilrock, oder sie reihen sich der Nationalgarde, den Sappeurs und Pompiers ihres Ortes ein und dürfen in Uniform ausrücken. Zu dem Wettkampf nach Paris waren natürlich nur die besten und stärksten Vereine aus der Provinz erschienen: Fanfaren von 40 bis 60, Harmoniemusiken von 60 bis 90 Mann und darüber. Was die künstlerische Bedeutung dieser Vereine betrifft, so steht sie, wie jene der Orphéons, erst in zweiter Reihe neben der geselligen. Nur die allerbesten der französischen Harmonie-Gesellschaften leisten musikalisch Tadelloses oder gar Vorzügliches; aber auch die geringste von ihnen darf sich rühmen, einige Seelen dem Trunke und Kartenspiel entzogen zu haben. Für die Männer der Arbeit hat selbst ein derber Verkehr mit der Kunst etwas Befreiendes, Veredelndes; der Ehrgeiz, einem musikalischen Vereine anzugehören, gibt noch einen weiteren Ruck nach Oben. Das Aufblühen dieser Vereine reicht nicht viel weiter zurück als 20 Jahre, und dennoch bestehen ihrer schon gegen 2000 im ganzen Lande.

Der Vorgang der Jury war ungefähr derselbe wie bei den Orphéons. Sie theilte sich in verschiedene Sectionen, die durch volle zwei Tage gleichzeitig in verschiedenen Localitäten die einzelnen Vereine hörten. Die Jury bestimmte, welche von den Fanfaren und Harmoniemusiken als die besten zu der Bewerbung um den großen Preis zuzulassen seien. Diese hatten sich dann in einer letzten Production gegen einander zu messen. Die Stadt Lille, bereits preisgekrönt im Männergesang, erhielt auch in der Harmoniemusik den ersten Preis, mußte ihn aber nach zwei erfolglosen Abstimmungen mit dem kleinen Orte Turcoing (an der belgischen Grenze) theilen. Von auswärtigen Vereinen war nur die Harmoniemusik eines kleinen belgischen Städtchens erschienen, Sainte-Marie-d'Oignies. Sie zählte über hundert Mitglieder und spielte den ersten Satz aus Beethoven's D-dur-Symphonie überraschend gut. Auf meine Erkundigungen nach der Zusammensetzung dieses Orchesters erfuhr ich, daß es fast ausschließlich aus den Arbeitern einer großen Spiegelfabrik bestehe. Man muß gestehen, daß diese Leute ihre Sache ernsthaft nehmen.

Besonderes Interesse erregte auch eine über 40 Mann starke Fanfare, die ihrer stark demokratischen Physiognomie zum Trotz von einem Grafen dirigirt wurde. Der Graf v. Beurges, ein hübscher junger Mann, scheint die gesammte Einwohnerschaft und Umgebung seines Gutes musikalisch gemacht zu haben; die Bildung der Fanfare ist vollständig sein Werk, und er dirigirt sie mit überraschender Sicherheit. Großes und eigenthümliches Aufsehen erregte eine nur 14 Mann starke Fanfare aus Paris, welche der berühmte Instrumentenmacher Sax dirigirte. Im Gegensatze zu den Fabriksarbeitern und Nationalgardisten der Provinz sind diese 14 Sax-Bläser ebenso viele Virtuosen, Künstler von Fach, die jeden

Tag einzeln als Concertgeber auftreten können. Mit den neuesten Instrumenten von Sax ausgestattet, war dieser Virtuosenknäuel natürlich in ganz unverhältnißmäßigem Vortheile gegen alle übrigen Vereine. Ich muß bekennen, niemals ähnliche Kunststücke auf Blas-Instrumenten gehört zu haben, wie die der Sax'schen Fanfare. Sie spielte den „Carneval von Venedig", ein eigens für diese Künstler und diese neuen Instrumente gesetztes Bravourstück. Nachdem in einzelnen Variationen sich jeder Solist hervorgethan, ging's an eine erstaunliche Gesammtbravour: sechs Posaunen bliesen Doppeltriller in allen Lagen, während die Saxhorns chromatische Läufe und halsbrecherische Sprünge ausführten. Die raschesten Modulationen in die entferntesten Tonarten wechselten fortwährend — überall dieselbe Sicherheit, Reinheit und Leichtigkeit. In dieser Hinsicht sind die neuen Sax-Instrumente (mit 6 Pistons und unabhängigen Röhren) die vollkommensten Werkzeuge; für die Kunst dürften sie ein blendendes Unheil werden. Hat man einmal im Orchester Posaunen und Trompeten, welche mit Leichtigkeit die Bravourpassagen einer Flöte oder Clarinette hervorbringen, dann werden auch die Componisten nicht widerstehen können, diese Eigenschaften ans Licht zu ziehen und für die Posaunen clarinettmäßig zu schreiben. Die Sax'schen Blech-Instrumente, an sich vortreffliche Mechanismen, haben zwei unheilvolle Consequenzen im Gefolge: einmal verleiten sie die Componisten zu einer bravourmäßigen, entartenden Behandlung der Harmonie, sodann verdrängen sie allmälig ältere typische, in ihrem Klange unersetzbare Instrumente. Nicht nur sind Oboen und Fagotte bereits aus den französischen Militärmusiken verschwunden, auch die Hörner werden bereits durchwegs durch Saxhorn oder Saxo-Tromba ersetzt. Die Civil-Harmoniemusiken und Fanfaren folgen natürlich diesem Beispiele, und es hat mich förmlich wehmüthig gestimmt, die „Freischütz"-Ouverture von den besten Civilgesellschaften beim Preisconcurse ohne Waldhörner aufgeführt zu sehen!

Während die Theilnahme an diesen Productionen der französischen Sänger- und Bläservereine eine ziemlich mäßige war, fand der wahrhaft internationale Wettkampf der Militärmusiken im Industriepalast unter dem enormsten Andrang statt. Neun Staaten hatten sich daran betheiligt: Oesterreich, Preußen, Rußland, Frankreich, Spanien, Belgien, Holland, Baiern und Baden. Jede der Militär-Capellen hatte zwei Stücke vorzutragen: die Oberon"-Ouverture (als „Morceau imposé") und eine Composition nach eigener Wahl.

Es war ein ermüdendes Stück Arbeit, in dem von wenigstens 23.000 Menschen erfüllten heißen Saal von 1 Uhr bis gegen 7 Uhr mit Aufmerksamkeit zwanzig Militärmusik-Productionen anzuhören. Meine Lieblings-Ouverture, „Oberon", wurde mir bei dieser Gelegenheit so verleidet, daß ich ihr für mehrere Jahre aus dem Wege gehen muß. Aber alle Mühsal wurde reichlich aufgewogen, durch den glänzenden Erfolg unserer Oesterreicher. Nie habe ich mit solcher Stärke die Macht des Heimatsgefühls, welches zu Hause so häufig einschlummert oder kritisch ins Gegentheil überschlägt, an mir erfahren, als in dem Augenblicke, wo

unmittelbar nach der bewunderungswürdigen Production der Preußen sich unsere weißen Waffenröcke im Halbkreis aufstellten. Die Preußen hatten einen Applaus geerntet, der nicht zu überbieten schien; aber nach der Musik der Oesterreicher dröhnte der Saal wie im Orkan, Alles schrie und schwenkte die Hüte und wehte mit den Tüchern. Noch Einen ernsthaften Rival hatten wir noch zu überstehen, die Pariser Garde, welche, im Besitz trefflicher Virtuosen und neuer Sax'scher Instrumente, mit der Präcision eines Uhrwerkes wetteiferte. *) Es war in der That nicht leicht, zwischen diesen drei Leistungen zu entscheiden, und so einigten wir uns rasch in dem Entschluß, statt eines ersten Preises deren drei von gleichem Werth an Oesterreich, Preußen und Frankreich zu vertheilen.

Rossini.

Paris, 18. Juli 1864.

Als ich vor sieben Jahren in Paris mich von Rossini und Auber verabschiedete, that ich es mit der wehmüthigen Empfindung, die beiden Altmeister unserer modernen Oper wahrscheinlich zum letztenmal gesehen zu haben. Ragten sie doch Beide schon in jene winterlichen Lebenshöhen, wo wir jedes weitere Jahr als ein Almosen anzusehen haben. Wie groß war daher meine Freude, beide Männer rüstig und munter, ja gänzlich unverändert wiederzufinden! Die gewichtige Scala von sieben Jahren hat ihnen wenig angehabt, kaum unterscheiden wir die Octave vom Grundton.

Ein besonders angenehmer Anlaß führte mich vor wenigen Tagen zu Rossini. Ich sollte, ein musikalischer Feuillet de Conches, einen fremden Gesandten an dem kleinen Musenhof von Passy einführen. Hauptmann v. Arbter hatte nämlich im Auftrage Schwind's für Rossini eine Photographie des Freskobildes

*) Auch die französischen Guiden gaben eine förmliche Virtuosen-Production, den „Carneval von Venedig", mit einer Unzahl halsbrecherischer Solo-Variationen. Es gilt davon, was oben von der Sax'schen Fanfare bemerkt ist, nur sind von einer Militärmusik solch kokette und läppische Spielereien noch widerlicher. Natürlich wurden alle chromatischen und Triller-Kunststücke der neuen Sax-Posaunen und Flügelhörner abermals in's Feuer geführt — eine geblasene Reclame. Die Virtuosität der Solisten ließ übrigens die Zusammensetzung dieser „Regimentsmusik" etwas zweifelhaft erscheinen. Die berühmte Capelle der Pariser Guiden ist die letzte noch bestehende Cavallerie-Musik in Frankreich, und auch sie soll nach Schluß der Ausstellung aufgelöst werden. Kaiser Napoleon hat ganz kürzlich alle Musikbanden der Cavallerie aus Ersparungsrücksichten abgeschafft und dadurch allerdings in jedem Regiment 30 Mann und 30 Pferde für den activen Dienst gewonnen. Dieselbe Maßregel hatte aus gleichem Grunde schon Bonaparte im Jahre 1803 durchgeführt, doch war sie für die Dauer nicht aufrechtzuhalten. Bei der großen Vorliebe der Franzosen für ihre Militärmusiken dürfte auch diesmal über die Cavallerie-Capellen noch nicht das letzte Kreuz gemacht sein.

mitgebracht, welches eine der Lünetten im neuen Wiener Opernhause zu Ehren Rossini's ausfüllt. Ein berühmter Landsmann und spezieller Liebling Rossini's, Julius Schulhoff, hatte sich als Dritter unserer Expedition nach Passy angeschlossen. So stand ich denn wieder vor der wohlbekannten goldenen Lyra an dem Gartenthor der gastlichen Villa! Wie damals, saß der freundliche alte Herr am Schreibtisch in seinem kleinen Arbeitszimmer, erhob sich etwas schwerfälligen Leibes, aber mit gewinnendster Herzlichkeit, und streckte uns die Hand entgegen. Wir drückten ihn bald wieder in den Lehnstuhl und breiteten das Bild von Schwind vor ihm aus. Es gehört zu den anmuthigsten Compositionen unseres phantasievollen Meisters. Das große Mittelfeld des Halbbogens enthält die drollige Rasirscene aus dem „Barbier von Sevilla": Figaro, den alten Bartolo einseifend, hinter ihnen Almaviva mit Rosine am Clavier in verstohlener Umarmung, und seitwärts als boshafter Beobachter der dürre Don Basilio. Auf dem kleineren Felde zur Rechten dieses Hauptbildes, durch zierliche Arabesken und Figuren davon getrennt, sehen wir Aschenbrödel, das mit rührender Demuth die zum Ball geschmückten Schwestern betrachtet. Das correspondirende linke Seitenbild gehört der Italienerin in Algier: die reizende Abenteuerin präludirt träumerisch auf der Laute, während der Türke mit andächtiger Lüsternheit an der halboffenen Thür lauscht. Die schönste Harmonie verbindet diese drei durch maßvollen Gegensatz einander hebenden Bildchen. Der künstlerische Scharfblick Schwind's vermied weislich heroische und tragische Opernscenen („Othello", „Wilhelm Tell"), welche die Einheit der Stimmung gestört hätten. Das eigentlich possenhafte Element, das der „Barbier von Sevilla" im Mittelbilde voll übermüthigen Humors versinnlicht, besänftigt sich zu beiden Seiten in den halbidealen Figuren Cenerentola's und Isabella's zu dem mezzo-carattere des feinen musikalischen Lustspiels. Ein Ton schalkhafter Anmuth und Liebeslust klingt aus dem Ganzen, das sich wie Rossini'sche Musik — beinahe anhört, möcht' ich sagen.

Lange und mit sichtlichem Vergnügen betrachtete der greise Maestro das Bild; sowol das Kunstwerk selbst, als die schmeichelhafte Aufmerksamkeit Schwind's freuten ihn offenbar noch viel mehr, als er zeigte. Es ist schon sehr viel, wenn Rossini einmal eine ihm gebrachte Huldigung nicht sofort in Spaß verkehrt und mit ironischem Spott verscheucht. Aber plötzlich, als wolle er absichtlich an Höheres erinnern, fragte er, ob denn Mozart's Denkmal in Wien schon vollendet sei? Und Beethoven's? Wir drei Oesterreicher sahen etwas verlegen drein. „Ich erinnere mich sehr genau an Beethoven", fuhr Rossini nach einer Pause fort, „obwohl es bald ein halbes Jahrhundert her ist. Bei meinem Aufenthalt in Wien habe ich mich beeilt, ihn aufzusuchen." — „Und er hat Sie nicht vorgelassen, wie Schindler und andere Biographen versichern." — „Im Gegentheil", corrigirte mich Rossini, „ich ließ mich durch Carpani, den italienischen Dichter, mit dem ich zuvor auch Salieri besucht, bei Beethoven einführen, und dieser empfing uns sofort und sehr artig. Freilich währte der Besuch nicht lange, denn die Conver-

sation mit Beethoven war geradezu peinlich. Er hörte an dem Tage besonders schlecht und verstand mich nicht trotz des lautesten Sprechens; obendrein mag seine geringe Uebung im Italienischen ihm das Gespräch noch erschwert haben." Ich bekenne, daß diese Mittheilung Rossini's, deren Treue durch mancherlei Details noch zweifelloser hervortrat, mich wie ein unerwartetes Geschenk erfreute. Stets hatte mich dieser Zug in Beethoven's Biographie verdrossen und die musikalische Jacobiner-Partei dazu, welche die brutale germanische Tugend, einen Rossini von der Schwelle zu weisen, verherrlicht. Also die ganze Geschichte nicht wahr. Wieder ein Beispiel, mit welcher Sorglosigkeit falsche Thatsachen hingestellt und nachgeschrieben werden, welche dann mit unglaublicher Schnelligkeit zur historischen Wahrheit verhärten. Und dies Alles, während man noch mit leichter Mühe von den lebenden Hauptpersonen authentische Aufklärungen erlangen konnte!

Gerne folgten wir Rossini's Einladung, uns hinab in's Erdgeschoß zu führen. Wir traten in den lichten, geräumigen Salon mit dem freskengeschmückten Plafond und den hohen Fenstern, zu welchen Rosenbüsche hereinnicken. In der Mitte des Salons ein Pleyel'scher Flügel. Rossini hat bekanntlich in den letzten Jahren mit Vorliebe das Clavier cultivirt, und dies verspätete Virtuosenthum gibt ihm Stoff zu fortwährenden Scherzen (worunter viele stereotype). Er begann gleich zu klagen, daß Schulhoff ihn als Pianisten nicht wolle aufkommen lassen. „Freilich übe ich nicht täglich Scalen, wie ihre jungen Leute — denn wenn ich Tonleitern über das ganze Clavier mache, so falle ich entweder rechts vom Sessel herab oder links." Auf Schulhoff's Bitten spielte uns Rossini einen seiner Clavierspässe, das „Offenbach-Capriccio". Ein Italiener — so lautet die Genesis dieses Stückes — äußerte einmal bei Rossini, Offenbach habe den bösen Blick, und man müsse das Gettatore-Zeichen (Ausstrecken des zweiten und fünften Fingers) vor ihm machen. „Also sollte man vor Offenbach auch folgenderweise spielen," scherzte Rossini und improvisirte am Piano eine äußerst neckische Kleinigkeit, deren Melodie er mit gabelförmig ausgestreckten zwei Fingern der rechten Hand vortrefflich ausführte. Ich bemerkte einige feine, originelle Modulationen, worauf Rossini so gefällig war, mir seine Harmonisirung des alten Marlborough-Liedes vorzuspielen. Es ist erstaunlich, wie gerade Rossini, dem modulatorische Spitzfindigkeiten stets so fernlagen, dies Volkslied mit einem Reichthum geistreicher Harmonien und enharmonischer Ueberraschungen ausgestattet hat. Auch in einigen anderen Gesangs- und Clavierstücken, die ich in einer seiner Soiréen hörte, ist mir die neue Vorliebe Rossini's für distinguirte Bässe und lebhaftere Modulationen aufgefallen. Weit entfernt, diesem niedlichen Nachfunkeln einer im Grunde längst erloschenen Flamme ungebührlichen Werth beizulegen, scheint es mir doch interessant, dass der Styl des 75jährigen Sängers von Pesaro überhaupt noch einer neuen charakteristischen Wendung fähig war.

Im Laufe des Winters gibt Rossini sechs bis acht musikalische Soiréen in seiner Stadtwohnung, Chaussée d'Antin Nr. 2. Für einen Künstler von so

eminentem Schönheitssinne in der Musik ist die Ausschmückung seiner Wohnung auffallend styllos, mit einem Stich ins Barocke. Neben einem Kupferstich der Madonna della Sedia hängt irgend ein decolletirtes Pariser Ideal, daneben die Wand entlang broncene Schüsseln mit Heiligengeschichten in getriebener Arbeit. Auf der Commode erhebt sich ein Crucifix aus einem Gewühl japanesischer Figürchen und chinesischer Bilder, für welche Rossini sehr eingenommen scheint. Von Porträts bemerkte ich nur auf dem Kaminsims die kleinen Photographien des Königs von Portugal und der Adelina Patti. Von Letzterer spricht der Maestro mit bewundernder Hochschätzung und nimmt sie immer aus, wenn er das gänzliche Aussterben der großen Gesangskünstler beklagt. „Sehen sie da," sagte er, nach dem neuen Opernhause zeigend, das sich gerüstumkleidet vor seinen Fenstern erhebt, „wir werden bald ein neues Theater haben, aber Sänger haben wir jetzt schon nicht mehr. Wird es Ihnen besser ergehen, wenn einmal das neue Opernhaus in Wien fertig ist?"

Die Soiréen des berühmten Maestro sind in Paris Gegenstand allgemeinen Ehrgeizes. Die ausgezeichnetsten Personen bemühen sich darum oft mehr, als um eine Einladung in die Tuilerien, und die Journale versäumen nicht, am folgenden Tage davon zu berichten. Ich habe dem letzten dieser Musikabende noch beiwohnen können und gestehe, mehr Ehre als Vergnügen dabei empfunden zu haben. Rossini's Wohnung reicht für die Zahl der Gäste nicht entfernt aus; die Hitze war unbeschreiblich und das Gedränge so groß, daß es jedesmal verzweifelter Anstrengungen bedurfte, wollte eine Sängerin (zumal von dem Gewicht einer Madame Sax) von ihrem Sitze zum Clavier gelangen. Eine juwelenfunkelnde Damenschaar hält den ganzen Raum des Musikzimmers dicht besetzt; an den offenen Thüren desselben stehen regungslos geklemmt die Herren. Mitunter schleicht ein Bedienter mit Erfrischungen durch die verschmachtenden Reihen, aber seltsamerweise sieht man nur wenige (meist fremde) Gäste ernstlich zugreifen. Die Hausfrau, sagt man, sieht es nicht gern. Ueber die jetzige Madame Rossini weiß ich nichts Anderes zu melden, als daß sie reich ist und einmal schön war. Eine kühn gemeißelte Adlernase ragt noch wie ein übrig gebliebener Thurm aus dem Schutt ihrer einstigen Schönheit. Den Rest bedecken Brillanten.

Das Programm des Concertes (fast ausschließlich Rossini'sche Musik, wie begreiflich) bildeten italienische und französische Gesangsstücke, von den ersten Kräften der Oper: Mad. Sax, Mad. Battu, Faure und Anderen vorgetragen. Zwei neue Rossini'sche Clavierstücke (von einem jungen Virtuosen Diemer gespielt) fielen weniger durch originellen Gehalt als durch ihre gehäuften Schwierigkeiten auf. Sie führten die seltsamen Titel: „Tiefer Schlaf und plötzliches Aufwachen", „Tatarischer Bolero". Die Gesangsstücke sind ernsthafter und schöner, nicht selten originell, immer musterhaft in der Behandlung der Stimme. Zwei seiner Gesangsstücke begleitete der Hausherr selbst am Clavier mit entzückender Delicatesse. Sonst sitzt er an solchen Abenden meist schweigsam und ermüdet in

dem kleinen Eintrittszimmer mit seinem alten Collegen Caraffa oder irgend einem anderen Hausfreund und ist froh, wenn ihn die Vergötterungsmeute ein Weilchen in Ruhe läßt.

Ich bedauere, Rossini's neue Messe nicht kennen gelernt zu haben; es soll dies Werk (das wie die übrigen vom Componisten gehütet und der Veröffentlichung entzogen ist) bedeutende Schönheiten enthalten. „Das ist keine Kirchenmusik für euch Deutsche," meinte Rossini ablehnend, „meine heiligste Musik ist doch nur immer semi-seria." Seine Napoleons-Hymne (für die Preisvertheilung am 1. Juli) nennt er „Kneipenmusik", seine Opern „veraltetes Zeug". Es ist überhaupt mit dem berühmten Maestro nicht ernsthaft zu reden; er fühlt sich nur behaglich in gemächlichem Scherz und leichten Neckereien, und wenn er über seine Compositionen spottet, so bleibt es immer zweifelhaft, ob er mehr sich oder die Anderen zum Besten hat. Man mag das Uebertriebene dieser grotesken Selbstverleugnung tadeln, es liegt ihr aber unstreitig ein Motiv oder Gefühl zu Grunde, das man bei näherem Einblick in die Verhältnisse anerkennen muß. Rossini lebt nämlich inmitten einer ununterbrochenen Vergötterung und Verhätschelung. Es gibt wenig Männer auf Erden, denen in solcher Weise gehuldigt und nur gehuldigt wird. Sein Zimmer ist nie leer von Besuchern; die höchsten Notabilitäten des Adels, des Reichthumes, der Kunst kommen und gehen. Er wird überhäuft mit kostbaren Geschenken und zarten Aufmerksamkeiten; von 100 Menschen glauben 99 ihm Schmeicheleien sagen zu müssen. Würde Rossini alle diese bewundernden Worte mit jenem gestreichelten, eitel-bescheidenen Lächeln hinnehmen, das so vielen Celebritäten eigen ist, die gleichsam mit einer Hand abwehren, und mit der andern einkassiren, so wäre in seinem Hause nicht eine Viertelstunde lang zu existiren. Man müßte vor Weihrauch ersticken. Ernsthaftes Mißbilligen oder Ereifern liegt nicht in Rossini's Charakter; er schlägt also lieber mit einer gutmüthigen Selbstbespöttelung dem Anbeter das Weihrauchfaß aus der Hand und ergötzt sich an dessen Verlegenheit. „Wie soll ich Sie nur nennen", hauchte ihn jüngst eine schöne Dame an, „großer Meister? oder Fürst der Tonkunst? oder göttliches Genie?" — „Am liebsten wäre mir," erwiederte Rossini zutraulich schmunzelnd, „Sie nennten mich: mon petit lapin!" („Mein Mauserl" auf gut Wienerisch.)

Rossini macht keine Besuche, bringt keinen Abend außer Hause zu, war seit zwanzig Jahren nicht im Theater und hat natürlich auch die Ausstellung nicht gesehen. Spazirenfahren, Besuche empfangen und ein wenig Musik bilden seine ganze Beschäftigung. Zum „Ehrenpräsidenten" der großen musikalischen Jury über die Preiscantaten und Friedenshymnen ließ er sich willig wählen, unter der ausdrücklichen Bedingung, daß er nie zu erscheinen und nicht das Mindeste zu thun brauche. Er erklärte sich scherzend bereit, unter denselben Bedingungen auch noch in andere Comités gewählt zu werden. Ganz ernsthaft nimmt der heitere Maestro vielleicht gar nichts, als die Pflege seiner Gesundheit. Er schont sich auf's zärtlichste und hegt großen Abscheu vor dem Sterben. Wehe, wenn ihm ein Besu-

cher seine Siesta oder sonst einen wichtigen Leibesact verzögert! „Allez-vous-en," rief er jüngst so einem Unglücklichen zu, „ma célébrité m'embête!"

Auber.

Paris, 7. August.

Die beiden musikalischen Großmeister von Paris machen einander in ihrer Lebensweise die vollständigste Opposition. Während Rossini seine Tage durch olympisches Ausruhen genießt, bedarf Auber fortwährender Thätigkeit. Der Eine vermeidet jede Anstrengung, als etwas das Uhrwerk seines Lebens Abnützendes, der Andere scheint im Gegentheil zu fürchten, es könnte die Maschine durch Unthätigkeit einrosten und stehen bleiben. Rossini, ein heiteres Symbol des italienischen dolce far niente, hält sich die Welt vom Leibe, ihre Geschäfte wie ihre Genüsse, und über die Ruhe in der Stadt geht ihm nur die noch ruhigere auf seinem Landsitz. Auber, die Verkörperung französischer Rührigkeit, würde hingegen, ohne den steten Contact mit der Gesellschaft, verkommen; selbst in der Sommerhitze ist ihm das bewegte Paris sympathischer, als die monotone Idylle des Landlebens. Auber zählt 85 Jahre; es ist kaum anzunehmen, daß seine Thätigkeit derzeit der Kunst noch großen Vortheil bringe, aber diese Thätigkeit selbst ist ein Phänomen. Der greise Meister legt sich um 1 Uhr Nachts zu Bett und steht täglich um 5 Uhr Morgens auf. Eine Tasse Thee zum Frühstück muß als einzige Nahrung bis um 7 Uhr Abends vorhalten, wo er ein gediegenes und ausführliches Diner tapfer bewältigt. Um 9 Uhr Morgens leidet es ihn selten mehr zu Hause; da wird ins Conservatorium gegangen, in den Senat oder ins Institut, auf den Boulevards flanirt, spazieren gefahren. Im eigenen Hause ist Auber nicht gesellig wie Rossini, obwohl sein glänzender Wohlstand ihm die Gastfreundschaft leicht machte. Vielleicht weil er unverheiratet ist? Es fehlt doch nicht an einer feinen, stattlichen Dame, der man beinahe die Ehren einer Hausfrau erweist. Der im Frauencultus großgewachsene und noch immer empfindsame Componist des „Fra Diavolo" würde es ohne weibliche Umgebung ja doch nicht aushalten. Auber empfängt ungleich weniger Besuche als Rossini. Es hat nicht Jedermann Lust und Muth, einen berühmten Mann vor 8 Uhr Morgens zu besuchen, obendrein wenn dieser von seinem Hausgesinde mit furchtbarem Eifer bewacht wird. Die Basis dieser Auber'schen Festungswerke bildet eine wüste, alte Hausmeisterin, welche seit 40 Jahren sein Hausthor in der Rue St. Georges mit Wort und That vertheidigt. Dieser berühmte weibliche Dämon nimmt jeden ihrem Gebieter zugedachten Besuch als eine persönliche Beleidigung auf und ist im Stande, sich mit ausgebreiteten Armen dem erschreckten Fremdling in den Weg zu werfen. Glücklicherweise hatte ich im Laufe dieser vier Monate reichliche Gelegenheit, Auber sowohl von seiner geselligen Seite als in seinem künstlerischen und geschäftlichen Wirken näher kennen zu lernen.

Es war gegen Ausgang der italienischen Opernsaison. Adelina Patti, in deren eleganter Wohnung in der Avenue des Champs Elysées es nicht so klösterlich herging, wie 1863 in der Klostergasse zu Wien, gab ihren Bekannten eine fröhliche Abschieds-Soirée. Nach Pariser und Londoner Sitte ging der Abendgesellschaft ein Diner für einen engeren Freundeskreis voran. Nebst einigen im Hause befreundeten Damen nahmen der Director der italienischen Oper, Bagier, der russische Staatsrath de Thal, der Maler Gustave Doré und der berühmte Hornist Vivier am Tische Platz. Wo Letzterer zugegen, ist bekanntlich die gute Laune garantirt. Vivier erfreut sich als amusanter Gesellschafter, Schnurrenmacher und Anecdoten-Erzähler allenthalben der größten Beliebtheit. Ein wahres Original, heute Salonheld, morgen „Bohémien", ist er in der rauchigsten Künstlerkneipe ebenso zu Hause, wie in den Salons Kaiser Napoleons. Eine „deutsche Rede", die Vivier gegen den Schluß des Diners hielt, erinnerte mich lebhaft an das verwandte Talent Alexander Baumann's. Vivier, dessen gesammtes Deutsch sich auf die Worte „meine Herren" beschränkt, erhob sich mit dem Champagnerglas in der Hand und begann mit erschütterndem Ernst einen Unsinn hervorzusprudeln, den Niemand verstand, aber Jedermann für deutsch hielt. Dabei waren die Gesten und Modulationen deutscher Festredner mit eminenter Komik wiedergegeben. Die Stimmung war dadurch so heiter geworden, daß jeder neue Spaß fruchtbaren Boden fand, z. B. der Vorschlag, sofort (also bei dunkler Nacht) nach Doré's Atelier zu fahren, um dessen neues Bild, „Der Spieltisch in Homburg", anzusehen. Schnell waren zwei Fiaker in Beschlag genommen und wir fuhren zu dem nahegelegenen Atelier in der Rue Bayard. Das vielbesprochene colossale Genrebild mit nahezu hundert lebensgroßen Figuren, das einige Wochen später den Hauptmagnet der Kunstausstellung bildete, stand, noch unvollendet, in völliger Dunkelheit da. Es war drollig genug, wie Doré, eine Lampe zur Hand, das Gerüst bestieg und das Bild von rechts beleuchtete, während sein Farbenreiber auf einer Leiter die linke Seite erhellte. Doré, dessen geistvolle Illustration des „Don Quixote", „Dornröschen" und der „Divina Commedia" von Dante auch in Deutschland längst bekannt sind, ist ein schmucker junger Mann von sehr einnehmenden Zügen und Umgangsformen, eine jener echt französischen Künstlernaturen, welche mit dem erstaunlichsten Fleiß den vollsten Genuß der Lebensfreuden verbinden. Er trieb uns aus dem Halbdunkel seines Ateliers zur raschen Rückkehr nach dem hell erleuchteten Salon an. Da wogte es bereits in glänzender Fülle von schönen Damen, gefeierten Künstlern, ordensschimmernden Diplomaten. Eben war die berühmte Sängerin Grisi mit ihren drei Töchtern eingetreten, jungen, rehschlanken Mädchen mit dunklen Locken und geistsprühenden Augen. Sie nahmen Platz neben der dunklen Centifolie Carlotta Patti und Mary Krebs, dem deutschen Vergißmeinnicht. Marquis de Caux, ein Stern der jungen Herrenwelt von Paris, hat als Anführer des Cotillons bereits wiederholt in die Hände geklatscht, als plötzlich eine kleine Bewegung am Eingang ent-

steht und alle Augen sich nach der Thür wenden. Durch die respectvoll zurückweichenden Reihen schreitet ein kleiner alter Herr, dem unsere junge Hausfrau mit der ganzen Natürlichkeit ihrer Bezauberungskunst entgegeneilt. Der späte Gast in tadellosen Lackstiefletten und weißer Cravate, die Rosette im Knopfloch und den Claquehut unterm Arm, ist Auber. Er begrüßt mit verbindlicher Haltung die Mitglieder des Hauses und sieht stehend eine volle Stunde lang dem Tanze zu. Dann gibt es einige kurze Ansprachen nach rechts und links, bis zwei schöne Frauen den galanten Maestro zu sich aufs Sopha nöthigen. Daß der 85jährige Mann es mehrmals in jeder Woche über sich bringt, um 10 Uhr Nachts dem bequemen Fauteuil zu entsagen, Toilette zu machen und sich dem Drangsal einer großen Soirée zu überliefern — ich habe ihn noch mehr darum bewundert, als ob der „Stummen von Portici". Die Journale mögen ihn deßhalb immerhin mit den stereotypen Beinamen „unverwüstlicher Jüngling", „jugendlicher Greis" u. dgl. beehren, nur muß der Leser von diesen Ausdrücken jeglichen Beigeschmack von Geckenhaftigkeit oder Gefallsucht ablösen. Er würde sonst schweres Unrecht thun. Man kann sich nicht ernsthafter und einfacher benehmen, als Auber. Die Lust an Spässen, die ewig scherzende Laune Rossini's liegt ihm fern, noch ferner die Geziertheit und jungthuende Koketterie eines A. W. Schlegel. Auber's ernsthafte Miene enthält durch den scharfen, unter dichten Augenbraunen wie aus dem Busch hervorschießenden Blick sogar etwas Finsteres. Wie Rossini offen und redselig, so ist Auber zugeknöpft, wortkarg, förmlich. Man wird ihn selten lächeln sehen, vielleicht nur im Gespräch mit Damen. Sein Geschmack für glänzende Geselligkeit fand in dieser Saison ein ergiebiges Feld. Ich sah Auber gleich unermüdlich in den prachtvollen Soiréen, welche der Kaiser, der Marschall Vaillant, die Minister Rouher und Forcade gaben, dann bei der Preisvertheilung, endlich zu wiederholtenmalen in der Oper. Bei den Italienern fehlte er selten, wenn Adelina Patti sang, die er als die erste lebende Opernsängerin schätzt. Man sah ihn da vorn in der zweiten Sperrsitzreihe ganz begeistert applaudiren; für ihr Abschieds-Benefice hatte er ein prachtvolles Bouquet aus Nizza kommen lassen. Wenn eine seiner Opern gegeben wird, zeigt sich Auber niemals im Saale, kommt aber gern auf die Bühne. Ich traf ihn da mitten unter den Fischern von Portici, in einer unglückseligen Vorstellung der „Stummen", die traurige Vergleiche in seiner Erinnerung erweckt haben muß. Aber auch er selbst, der Componist dieser hinreißenden Oper, gab uns Anlaß, die Verheerungen der Zeit zu beklagen: eine große Balletmusik, für die Marktscene des dritten Actes von ihm neu componirt, war so überaus schwach und ordinär, daß man sich förmlich zwingen mußte, an die Autorschaft Auber's zu glauben. Ungleich hübscher, wenngleich nicht hervorragend, ist ein kleines einfaches Andante, das Auber hier für die Patti componirt hat und das sie als Einlage im „Barbier von Sevilla" vorzutragen pflegt.

In der großen Jury über die Preis-Cantaten und Friedenshymnen war Auber unser Präsident — kein Präsident auf dem Anschlagzettel, wie Rossini, sondern ein sehr wirklicher. Die erste rohe Arbeit des Durchspielens aller 200 Cantaten und 800 Hymnen machte er allerdings nicht mit — der entmenschteste Barbar hätte ihm das nicht zugemuthet — aber den zwei langen letzten Sitzungen, in welchen die besten der eingelaufenen Compositionen gehört wurden, wohnte er aufmerksam bei. Leider betheiligte er sich an den Urtheilen und Vorschlägen mit keiner Sylbe, sondern beschränkte sich darauf die Abstimmung in präciser Weise zu leiten und das Resultat kundzugeben. Unsere oben erwähnten Vorarbeiten fanden im Conservatorium neben dem Arbeitszimmer Auber's statt, in welches er nur durch unseren Saal gelangte. So konnten wir ihn denn täglich in seiner vollen Thätigkeit beobachten. Bald kam er von den Prüfungen in der Gesangs- oder Declamations-Classe, um sich sofort zu jenen der Geiger oder Pianisten zu begeben; bald conferirte er mit Lehrern oder Beamten der Anstalt — kurz, er war unermüdlich. Nur wer dies große und complicirte Institut kennt, macht sich einen Begriff von der Thätigkeit, die es dem Director, sei es auch nur in formeller Hinsicht, auferlegt. Zu einer der Classenprüfungen nahm mich Auber freundlich mit; er saß da mit vier Professoren am grünen Tisch, hörte ein Dutzend Schülerinnen ihre Stücke vorspielen und zeichnete nach jeder Production seinen Calcül ins große Buch.

Eine der wenigen Aeußerungen über Musik, die ich von Auber vernahm, zeugte von seinem Studium und seiner Verehrung der Gluck'schen Musik. Gevaert hatte ihm eben mitgetheilt, daß er Gluck's „Armida“ für die Große Oper vorbereite. Auber lobte die Wahl dieses Werkes, das er der „Alceste“ vorzieht, und citirte gleich die hervorragendsten Stücke daraus. „Aber“, fügte er lebhaft hinzu, „wie viel hat auch der Textdichter dazu gethan! Welche Verse, welche Situationen! Man muß Gluck um so ein Libretto beneiden“. Ist es nicht charakteristisch für den französischen Componisten, dies Hochstellen des Textdichters *) und neidvolle Rühmen eines fast 200jährigen Librettos?

Eines Morgens als ich etwas zu früh im Conservatorium anlangte, fand ich Auber in seinem Directions-Zimmer an dem kleinen tafelförmigen Clavier sitzen, das, wenn ich nicht irre, noch von seinem Vorgänger Cherubini herstammt. An diesem Instrumente hat Auber in den letzten 20 Jahren sehr häufig componirt; es dient ihm auch diesmal als Laboratorium für den Guß einer neuen Oper (Le premier jour de bonheur), die im nächsten Winter vollendet sein soll. „C'est une imprudence dans mon âge“ — dieselben Worte, die vor mehreren Jahren der Greis zu mir gesprochen. Der Ernst und Arbeitsdrang des greisen Künstlers, der, mit Gold und Lorbeern überhäuft, doch noch rüstig weiter schafft, zwingen zur Bewunderung. Ich betrachtete mir den kleinen, dürren Mann, wie

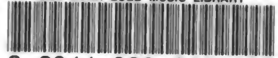
*) Quinault.

er, noch von innerem Feuer angeglüht, aufstand und das Clavier schloß. Welche Zeiten sind über dies weiße Haupt hinweggezogen! Als Knabe hatte Auber noch oft Ludwig XVI. gesehen, dessen Carossen sein Vater bemalte und vergoldete. Die ersten Romanzen des zwölfjährigen Auber wurden von galanten Damen des Directoriums in den Salons von Barras gesungen. Vor 62 Jahren ward seine erste kleine Oper von einer Dilettanten-Gesellschaft bei Doyen in Paris gespielt. Dann ging er als „Handlungsbeflissener" in ein Bankierhaus nach London, kehrte, dieses Berufes bald überdrüssig, nach Paris zurück und entschloß sich, seine musikalischen Studien bei Cherubini von Grund aus neu zu beginnen. Seine zwei ersten Opern im Théâtre Feydeau fielen durch. Adolphe Adam, der Componist des „Postillon", bat sich in späteren Jahren die Partituren derselben aus. „Was, um Himmelswillen, wollen Sie damit anfangen"? fragte Auber. „Es sind miserable Versuche". — „Desto besser", entgegnete Adam, „ich will sie meinen Schülern zeigen, so oft sie muthlos werden".

Mit Entzücken habe ich die „Stumme" und „Fra Diavolo" hier wieder gehört, die seit vierzig Jahren nichts an Frische und Glanz eingebüßt. Es stimmte mich glücklich, den Mann zu sehen, der dies einst geschaffen und jetzt in seinem hohen Alter mit ungebrochener Lebenslust fortarbeitet. Er fühlt sich eben innerlich jung, was kümmert ihn das Datum seines Taufscheins? „Der arme Caraffa! wie er alt wird", flüsterte Auber, als sein jüngerer College in der Jurysitzung erschien. Mir fiel unwillkürlich unser Heldengreis Radetzky ein und sein Bedenken gegen den „zu alten" Windischgrätz. Auber hängt fest, aber ohne Aengstlichkeit, am Leben, mitunter sogar nicht ohne Humor. „Der Tod scheint wirklich unter den alten Opern-Componisten aufräumen zu wollen", sagte er, von Meyerbeer's Todtenfeier heimkehrend, zu einem Freunde — „jetzt kommt die Reihe an Rossini".*)

*) Die Prophezeihung traf unerwarteter Weise ein: Rossini starb im folgenden Jahr, den 14. November 1868.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien
k. k. Universitäts-Buchdruckerei


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 641 402



